Musikkfilosofiske tekster

Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.

Øivind Varkøy og Henrik Holm (red.)

NOASP NORDIC OPEN ACCESS SCHOLARLY PUBLISHING

CAPPELEN DAMM AKADEMISK

Musikkfilosofiske tekster

Øivind Varkøy og Henrik Holm (red.)

Musikkfilosofiske tekster

TANKER OM MUSIKK – OG SPRÅK, TOLKNING, ERFARING, TID, KLANG, STILLHET M.M.

CAPPELEN DAMM AKADEMISK

Boka er utgitt med støtte fra Høgskolen i Innlandet, OsloMet – storbyuniversitetet, Norges musikkhøgskole, Steinerhøyskolen, Universitetet i Bergen og Universitetet i Oslo.

ISBN trykt bok: 978-82-02-70515-2
ISBN PDF: 978-82-02-69681-8
ISBN EPUB: 978-82-02-70706-4
ISBN HTML: 978-82-02-70707-1
ISBN XML: 978-82-02-70708-8

DOI: https://doi.org/10.23865/noasp.115

Dette er en fagfellevurdert antologi. Kapittel 18 er et essay som ikke er fagfellevurdert.

Omslagsdesign: Cappelen Damm AS
Cappelen Damm Akademisk/NOASP
noasp@cappelendamm.no

Innhold

Forord

Det er en glede for oss å kunne presentere denne samlingen med nye norske musikkfilosofiske tekster.

Vi takker naturligvis først og fremst de enkelte forfatterne for deres bidrag. Videre en takk til Anders Eggen fra Norges musikkhøgskole, sammen med Marte Ericsson Ryste fra Cappelen Damm Akademisk, for bistand i publiseringsfasen av boken. Vi takker også for fagfellevurderinger fra kollegaer i Norge og Sverige, nærmere bestemt Arnulf Mattes, Einar Øverenget, Even Lynne, Erik Wallrup, Petter Dyndahl og Sten Dahlstedt.

En takk også for publikasjonsstøtte fra Norges musikkhøgskole, Universitetet i Oslo, Universitetet i Bergen, OsloMet – storbyuniversitetet, Høgskolen i Innlandet og Steinerhøyskolen i Oslo.

Oslo, 11. desember 2020
Øivind Varkøy og Henrik Holm

Innledning

Øivind Varkøy og Henrik Holm

Å bedrive *musikkfilosofi* er å tenke omkring musikkens natur, vesen, hensikt, verdi og funksjon i menneskelivet. Denne tenkningen er ofte forbundet med ulike virkelighetsforståelser, livsanskuelser og verdisyn. Mens *musikkestetikken* arbeider med blant annet spørsmål om musikkens innhold, mening og betydning samt vurderinger av musikk, går musikkfilosofien ofte et skritt lenger, idet man gjerne drøfter denne i sammenheng med verdensanskuelser og ideologiske og religiøse forestillinger. Slik kan det se ut som om forskjellene mellom musikkestetikk og musikkfilosofi i all hovedsak dreier seg om at musikkfilosofien er orientert mot bredere og mer generelle perspektiver enn musikkestetikken. Samtidig forholder musikkestetisk tenkning seg alltid til generelle verdisyn og livssyn. Tenkning om noe man muligens innbiller seg er «rent estetisk», vil alltid måtte vurderes i relasjon til forestillinger om mennesket, verden, politikk og religion. Slik sett blir musikkestetikk og musikkfilosofi to sider av samme sak. Dette avspeiles i denne samlingen av tekster. Det mediet all musikkfilosofi fremstiller tenkningen i, er språket. Derfor inngår problematiseringen av språkets formidlingsprosess, både implisitt og eksplisitt, som et grunnleggende element i all akademisk skriving om musikk. Vi håper tekstene i antologien kan bidra til et økt problembevissthet rundt det språklige forholdet mellom *musikk som klang* og *musikk som tanke* i en akademisk kontekst. Den akademiske konteksten muliggjør både systematiske og historiske tilnærminger til musikk som gjenstand for filosofisk tankeutvikling.

I en norsk akademisk kontekst er musikkfilosofi så vel som musikkestetikk definert som del av musikkvitenskapen. I kapittel 5 i boken *Musikkvitenskap* redegjør Even Ruud (2016) samlet for musikkestetikk og musikkfilosofi. Ruud løfter i denne sammenhengen frem faghistorien fra

Sitering av denne artikkelen: Varkøy, Ø. & Holm, H. (2020). Innledning. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (s. 9–11). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.cho

antikkens musikktenkning, via Descartes og Leibniz, Rameau og Rousseau til Hanslick og Schopenhauer, før han drøfter aktuelle tematikker knyttet til det musikkestetiske og musikkfilosofiske fagfeltet i dag. Her handler det blant annet om diskusjoner av musikkbegrepet, kvalitet, estetisk verdsetting, emosjoner, det estetiskes funksjoner, musikk og etikk, musikalsk mening med mer. Slik kan dette feltet sies å utgjøre et fundamentalt element i enhver musikkfaglig grunnlagstenkning. Desto mer problematisk er det hvis det ikke også utgjør en sentral del av det refleksjonsgrunnlaget som tilbys til studenter i høyere musikkutdanning av ulike slag.

Tanken bak denne antologien er å gi et bredt bilde av norsk musikktenkning anno 2020. For det første er forfatterne tilknyttet forskjellige institusjoner: Norges musikkhøgskole, Universitetet i Oslo, Universitetet i Bergen, OsloMet – storbyuniversitetet, Høgskolen i Innlandet og Steinerhøyskolen i Oslo. For det andre omfatter forfattergruppen både doktorgradsstipendiater, faste universitets- og høyskoleansatte forskere og lærere samt «professores emeriti». For det tredje representerer forfatterne ulike fagområder: musikkvitenskap, musikkutøvelse, komposisjon, filosofi, musikkpedagogikk og musikkterapi.

Sist, men ikke minst er bredden ivaretatt ved det faktum at tematikken i tekstene er meget variert. Her finnes tekster om økologisk musikkforståelse (Ruud), kunstverkets nødvendighet for eksistensiell erfaring (Varkøy), musikalsk-estetisk erfaring (Rinholm), musikalsk etikk (Nielsen), glatthetens estetikk (Fredriksen), musikkfilosofiske tankekonstellasjoner om musikalsk mottakelighet og språk (Holm), musikk som kontrafaktisk meningsskaping (Manum), musikk som gestikk (Carlsen), Platons musikktenkning (Stene), Wackenroder og Tiecks musikalske fantasier (Tellmann), langstrakt musikalsk form (Guldbrandsen), fortolking og dialektikk hos Adorno og Harnoncourt (Bernhardt), Ingardens musikkfilosofi (Hovland), klangen som musikkverkets tingsmessige grunn (Lyngseth), musikalsk improvisasjon (Stensæth og Kruse), utkast til en musikkinspirert livsanskuelse (Kjerschow), musikk og filosofi som transformativ praksis (Eftestøl) og stillheten som lydsinnets himmelhvelving (Thoresen).[1]

1 Tekstene i boken er fagfellevurdert, Lasse Thoresens tekst unntatt. Hans tekst representerer imidlertid for oss et vektig og viktig bidrag fra kunstnerisk hold. Vi er glad for å ha også denne teksten med i antologien.

Vi har forsøkt å presentere tekstene i en rekkefølge som avspeiler denne bredden i tematikker. Vi har imidlertid ikke konstruert tematiske overskrifter for å samle de forskjellige artiklene som de forskjellige artiklene kunne samles under. Artiklene er i seg selv for mangfoldige til å kunne presses inn i et slikt rigid tematisk system. Likevel vil leseren kunne ane veien fra de innledende tekstene som på forskjellig vis kretser omkring forholdet mellom musikk, musikalsk erfaring og menneskesyn, via tekster som på ulike måter drøfter musikk som uttrykk, mening og språkliggjøring, musikalsk tolkning og musikalske elementer, til de avsluttende tekstene som på forskjellig vis kan sies å berøre forholdet mellom musikk og livsanskuelse.

Ingen forfatter skriver fra et nøytralt sted. Man taler alltid fra en eller annen posisjon, med en eller annen interesse, og man har som regel en bestemt musikalsk referanseramme. Å abstrahere fra sin egne estetiske erfaring av musikk når man skriver om musikk, er umulig og heller ikke noe ønske. Spesielt innenfor human- og samfunnsvitenskapene vil det være slik at enhver forskningsinteresse og drøfting, argumentasjon og begrepsbruk må ses i sammenheng med forfatterens «verdensanskuelse». Det faktumet er naturligvis ikke minst aktuelt når man skriver om musikkfilosofi. Dette gjenspeiles ikke bare i de forskjellige tekstenes varierende tematikk, men også i deres forskjellige teoretiske og filosofiske posisjoneringer som trekkes inn, drøftes og inntas, samt i argumentasjonsform og skrivestil. Redaktørene har i alle henseender stilt forfatterne fullstendig fritt. Boken preges av forfatternes personlige stemmer – fordi poenget med denne samlingen er å dokumentere rikdommen og mangfoldet i norsk musikktenkning anno 2020.[2]

Vi håper at lesningen av norsk musikktenkning anno 2020 vil kunne bidra til videre refleksjon og diskusjon omkring musikk og språk, tolkning, erfaring, tid, klang og stillhet – og mye mer.

---

2 Denne antologien med norsk musikktenkning anno 2020 rommer også to tekster på dansk. Det bedrives nemlig også norsk musikktenkning av en dansk musikkviter ansatt ved Universitet i Oslo (Nanette Nielsen) og av en norsk musiker og filosof bosatt i Danmark (Øyvind Lyngseth).

KAPITTEL 1

En økologisk musikkforståelse

Even Ruud

Norges musikkhøgskole og Universitetet i Oslo

Abstract: Music is conceptualized in a myriad of ways according to musicological traditions, epistemologies, cultural contexts, knowledge interests, and more. How music is conceived takes form when people are engaged in an 'artful practice' that weaves together music, words, acts, objects, meanings, perceptions and people. This article considers how the materiality of music, musical structures, musical semantics and, not least, how music(king) is practiced within a specific historical, cultural and practical context, determines how it is conceived and conceptualized.

Keywords: concepts of music, musical meanings, boundary object, music and consciousness, 'slow sociology'

Musikk er et lite ord som betegner noe som antar like mange former som det finnes kulturelle eller subkulturelle identiteter, skriver musikkforskeren Nicholas Cook (1998, s. 5). Dette gjenspeiles i de mange musikkforståelsene som dukker opp i musikkvitenskapen med dens mange deldisipliner. For å ta noen eksempler: Musikkhistorikerne forstår musikk som «verk» eller «performance», musikksosiologien viser til musikk som «vare», og musikkpsykologene ser nå på musikk som kroppsbaserte «gester», for ikke å glemme musikkantropologene, som viser oss samfunn hvor musikk oppfattes og konseptualiseres ganske annerledes enn hos oss i Vesten, innenfor de idiosynkratiske kosmologiene og kulturelle praksisene som studeres. Musikkpedagogene og musikkterapeutene har tatt til seg Christopher Smalls begrep «musicking», og de har med det forkastet å se på musikk som et objekt. I stedet er musikk nå noe man «gjør», fortrinnsvis når man lytter til eller utøver musikk (Small, 1998, 2011).

Sitering av denne artikkelen: Ruud, E. (2020). En økologisk musikkforståelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 1, s. 13–26). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch1

I alle disse konsepsjonene, og de er atskillig flere enn de som er skissert her (se Ruud, 2016), handler det om å betrakte musikk ut fra ulike perspektiver, kulturelle posisjoner, fagtradisjoner, vitenskapelige paradigmer, epistemologier og kunnskapssyn – alle diskursene som gir musikken sin særlige innpakning. Bak dette mangfoldet av betegnelser har vi imidlertid tilsynelatende ikke problemer med å bli enige om at vi snakker om det samme, nemlig «musikk». På den måten er selve begrepet «musikk» et «flytende begrep», eller et «boundary object» som det heter i vitenskapssosiologien. Slike «boundary objects» kjennetegnes ved at de er plastiske nok til å kunne tilpasses lokale behov, men likevel tilstrekkelig robuste til å opprettholde en felles identitet på tvers av kulturer, skriver sosiologene Star og Griesemer (1989, s. 393).[1] Og slike tøyelige begreper gjør det mulig å kommunisere på tvers av smaks- og kunnskapsregimer, paradigmer og subkulturer (se også Ruud, 2020).

Nå kunne man, som den analytiske musikkfilosofen Jerrold Levinson (1990, s. 273) foreslår, skjære gjennom dette begrepsmangfoldet og heller forsøke å definere noen felles trekk ved vår vestlige musikkoppfatning. For det finnes mange «konsepsjoner» av musikk, skriver han, men disse fanger ikke opp noe *felles* tilgrunnliggende, dette som gjør at vi oppfatter noe som musikk, eller at vi hører forskjeller mellom musikk og andre mer tilfeldige lyder.

Nå finnes det flere bud på slike definisjoner. Populærmusikkforskeren Philip Tagg (2013, s. 44–45) foreslår at musikk er «that form of interhuman communication in which humanly organized non-verbal sound can, following culturally specific conventions, carry meaning relating to emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognitions». Levinson aksepterer noen av disse betingelsene, men synes at Taggs begrep

1 «Boundary objects are objects which are both plastic enough to adapt to local needs and constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. They are weakly structures in common use and become strongly structured in individual-site use. They may be abstract or concrete. They have different meanings in different social worlds, but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, a means of translation. The creation and management of boundary objects is key in developing and maintaining coherence across intersecting social worlds» (Star & Griesemer, 1989, s. 393).

om «mening» er for vidt, og foreslår at det skal ligge en intensjon om å *berike* og *intensivere* våre erfaringer, altså ikke nødvendigvis bare de estetiske.[2]

Et pragmatisk begrep

Til tross for Levinsons analytiske grep kommer vi ikke utenom at vi fortsatt oppfatter musikk på vår særegne måte, ut fra vår posisjon i feltet eller kulturen. Det er vel en grunn til at musikken er blitt begrepsfestet så forskjellig. Måten musikk er brukt på, resepsjonen, den konteksten og den praksisen musikkbegrepet formes ut fra, kan fortelle oss noe om hva dette mangfoldet består i, om hvordan og når det oppstår. Kanskje vi *ikke* skulle spørre «hva» musikk er, men «når» og «hvor» musikken er. For det er gjennom den særegne bruken av musikk vi gir den sin spesielle mening og funksjon. Det er ved å delta i en spesiell *praksis* vi lærer å sette navn på musikken ved å gi den en spesiell konseptuell status – eller et metaforisk innhold. Dette på samme måte som Wittgenstein tenkte seg at ord får sin mening gjennom bruk. Hos Wittgenstein er praksis karakterisert som regelfølgende atferd, som filosofen Kjell S. Johannessen (1979) skriver. Og det er underforstått hos Wittgenstein hvordan brukssituasjonen har større krav på oppmerksomhet enn selve det estetisk-språklige uttrykket, og hvordan det er viktig å gripe brukssituasjonen med dens kompliserte og bakenforliggende karakter. Estetisk praksis innebærer nettopp «det å lære å beherske et visst repertoar av slike brukssituasjoner for estetisk-språklige uttrykk», skriver Johannessen (1979, s. 26). Det å mestre et språk er for Wittgenstein det samme som å lære å mestre en virkelighet. Det er dannelsen av de begrepene som er konstituerende for denne estetiske virkeligheten, som samtidig konstituerer den estetiske erfaringen. Det er en indre sammenheng mellom språkbruk og den estetiske erfaringen. I dette estetiske forholdet synes enheten mellom begrep og gjenstand å representere et slags grunnforhold, skriver Johannessen (Johannessen, 1979, s. 28; se også Ruud, 1992, s. 227–228).

2 «Music … sounds temporally organized by a person for the purpose of enriching or intensifying experience through active engagement (e.g., listening, dancing, performing) with the sounds regarded primarily, or in significant measure, as sounds» (Levinson, 1990:273).

Ord, i dette tilfelle ordet «musikk», får altså mening gjennom de sammenhengene de brukes i. Det er gjennom måten ordet «musikk» viser seg på i praksis, at det gis en mening. Wittgensteins utsagn «something that we know when no one asks us. But no longer know when we are supposed to give an account of it» (Wittgenstein, 1967, s. 42, § 89) passer minst like godt på musikk som på språklige utsagn. Vår musikkunnskap er med andre ord en slags ferdighetskunnskap.

Det er ved å studere denne spesielle praksisen vi gjør det unike musikkbegrepet begripelig. Musikken antar en bestemt virkelighet for oss gjennom en slik meningsskapende praksis, hva (musikk)sosiologen Tia DeNora (i boken *Making sense of reality*) kaller «an artful practice», et begrep hun henter fra antropologen Garfinkel (DeNora, 2014). Dette er en praksis hvor handling, objekt, språk, assosiasjoner, minner med videre, innvevd i en kontekst, iscenesetter en bestemt virkelighet, betegnet her med et bestemt musikkbegrep. Slike praksiser kan studeres gjennom en «langsom sosiologi», med en etnometodologisk tilnærming.

La oss ta musikkterapien[3] som eksempel. Den er et av de siste tilskuddene til musikkvitenskapen som tilfører ytterligere aspekter ved musikkbegrepet. Feltet avslører en «sverm» av begreper, et mangfold av forsøk på å kretse inn noe særegent ved musikkbruken innenfor en spesifikk musikkterapeutisk praksis. Når musikkterapeutene *improviserer* med brukerne, tenker de på musikk som en måte å kommunisere og samhandle med andre på. Musikk er «kommunikasjon og samhandling»[4], kan det hete da. Her kunne godt Levinsons betoning av intensjonene «berike» og «intensivere» være anvendelige, selv om intensjonen bak de musikalske samhandlingene her går lenger i retning av å ville skape dialog og gjensidighet. Men det er vel blant annet fordi musikken her både beriker og intensiverer samhandlingene, at gjensidighet oppstår. Musikk forstått som «kommunikasjon» har da også blitt et akseptert musikkbegrep, ikke minst blant utøverne.

Når musikkterapeuten tar i bruk *lytting* til musikk som en psykoterapeutisk metode, kan det handle om å stimulere brukere til å skape bilder,

3 Se Store norske leksikon (https://snl.no/musikkterapi) for en kortfattet beskrivelse av musikkterapien, også for metodene knyttet til improvisasjon og lytting, som brukes som eksempler i det følgende.

4 Som var tittelen på min doktoravhandling fra 1987 (se Ruud, 1990).

assosiasjoner, kroppsopplevelser. Gjennom metoden «Guided imagery and music» («the Bonny method», på norsk «ledsaget musikkreise» [5]) (se Grocke, 2019), som er tuftet på «dyp og kroppsfundert musikklytting», oppstår ofte pregnante «bilder» («images») som kan anta metaforisk karakter når de knyttes an til eget liv og egne erfaringer. Engasjementet i musikken produserer metaforer. Musikk er nå en «metaforprodusent».

Vi kunne hente flere slike praksiseksempler fra musikkterapien. Når musikk tas i bruk for å skape fellesskap, slik det skjer når folk spiller sammen i orkester og band eller synger i kor, kan vi (med Bourdieu in mente) begrepsfeste musikalsk kunnskap og atferd som «sosial» eller «musikalsk» kapital. Når spesialpedagogikk danner ramme for musikkterapeutisk intervensjon, kan musikk bli til «oppmerksomhetsfangende lærefelt». Når de analytisk orienterte terapeutene improviserer, kan musikk begrepsfestes som «symbol», hvor symbolinnholdet er hentet fra de projeksjonene som deltakerne overfører til musikken, og så videre.

Et paradigmatisk bakteppe

Det som slår en når en går inn i et slikt felt, er hvordan musikkbegrep, praksis, verdi og vitenskapsteori ofte henger sammen. Det er forresten ikke alltid slik. Jeg har ofte tenkt at man ikke skal trekke slutninger ut fra hva (i dette tilfellet) musikkterapeuter sier, men hva de faktisk gjør. Det kunne forstås som om at mange utfører en praksis som er hensiktsmessig og vellykket, men som ikles forklaringer som er hentet fra teorier som ikke nødvendigvis gir god forståelse. Når vi i Vesten ikke beskriver virkeligheten ut fra kosmologier som ikke er fundert i en vestlig moderne rasjonalitet, har vi byttet ut dette med vitenskapelige paradigmer som noen ganger (over)styrer hvordan vi skal betrakte virkeligheten. På denne måten vil en musikkterapeut som er orientert mot læringsteori og behaviorisme, knytte seg an til positivistisk vitenskapsteori. Heri ligger kravet om observerbarhet, et sannhetskrav om observasjonenes og erfaringens overenstemmelse med «virkeligheten». Slik danner det seg lett et musikkbegrep – «musikk er organisert lyd» – der regulariteten i frekvensene kan

5 Se https://snl.no/ledsaget_musikkreise

observeres gjennom oscilloskopet. På liknende vis vil hermeneutiske posisjoner så vel som de kulturelt relativiserende og sosialkonstruktivistiske innspillene farge observasjoner og diskurser.

Vi kan skimte flere slike styrende paradigmer i musikkterapien. Et hermeneutisk tankesett vil rette oppmerksomheten mot musikk som metafor eller symbol, i et forsøk på å avkode hvilket meningsinnhold musikken er bærer av. Her vil en terapeutisk kontekst naturlig nok kretse om personlige projeksjoner som lett oppstår når det danner seg bilder eller forestillinger og kroppsopplevelser under musikklyttingen. Beveger vi oss ut av musikkterapien og inn i generell musikkvitenskap, kan imidlertid en estetisk-historisk kontekst for lyttingen sikte mot å avlese komponistens eller utøverens prosjekt. Innenfor et kritisk paradigme kunne man søke å forstå musikkens potensielle subversive eller bekreftende rolle.

Disse tilnærmingene illustrerer godt hvordan forskjellige musikalske konsepsjoner peker på hvordan musikken er en rik og plastisk ressurs som kan tilpasses svært ulike praksiser, eller la seg forene med ulike vitenkapsteoretiske eller verdimessige orienteringer. En pragmatisk tilnærming spør nå også «how to do things with music?», som det heter i tittelen på en artikkel (Krueger, 2011).

Lag av mening

Om vi et øyeblikk isolerer selve musikken fra kontekst, altså studerer lydene i og for seg selv, finner vi mange kilder til meningsskapende erfaringer. Jeg går altså ut fra at hva som er med på å skape mening for oss, vil virke inn på hvordan vi begrepsfester musikken. Men det er ikke snakk om noen determinasjon. Vi snakker nå om hva de ulike lagene i musikken har å tilby som føringer, altså «affordanser» som det heter i den norske oversettelsen av den amerikanske persepsjonspsykologen James Gibsons (1979) nybegrep «affordances», og som krever at noen «approprierer» den betydningen som tilbys. Vi kunne snakke om fire slike lag av eller affordanser ved musikalsk meningsdannelse. I det følgende foreslås det at dette handler om materielle, strukturelle, semantiske og pragmatiske aspekter ved musikalsk meningsdannelse

Selve lydens, lydkildens eller instrumentets *materialitet* danner et utgangspunkt for menings- og begrepsdannelse, som når lyd gir semantiske assosiasjoner. Selv om det er lett å slutte fra lyd til tegn, kunne vi tenke oss en argumentasjon som gir «lyden i seg selv» status som meningsbærende, med andre ord en måte å tenke mening på hvor det ikke handler om representasjon, men om at vi blir kjent med personer og ting (som musikk) gjennom deres *kvaliteter*. Musikk, kunne vi si, handler ikke om å representere allerede eksisterende menneskelige kvaliteter, men om å skape interesse ut fra *intensiteter*. Den australske filosofen Claire Colebrook (2002) omtaler Gilles Deleuzes bok om Marcel Proust, og hvor Deleuze her klargjør et skille mellom ulike nivåer av tegn. Først og fremst posisjonerer Deleuze livet som fullt av tegn. Vi er godt kjent med hvordan musikk kan peke på verdier eller kobles til sosial *identitet* og hjelpe oss med å avkode sosiale og kulturelle posisjoner (Ruud, 2013). På dette tegnnivået ser vi på musikk som uttrykk for andre ting, som om musikk representerer noe utenfor seg selv – eller hva populærmusikkforskeren Philip Tagg kaller «parameters of paramusical expression» (Tagg, 2013, s. 268–270).

Men det er også, ifølge Deleuze, et nivå av tegn hvor vi ikke kan kjenne igjen hva som ligger bak tegnet. Hans eksempel er «kjærlighet», og som Claire Colebrook (2002) skriver, handler dette om en type tegn som ikke fører fra en ting til noe annet. Hva den elskede signaliserer gjennom kropp, gester, klær og bevegelse, er ikke så enkelt å forstå, skriver hun. Dette er en type tegn fra en helt annen verden, et tegn som åpner for det *virtuelle*, noe som ikke er gitt, men som vi bare kan forutse.

Men Deleuze opererer med ytterligere en type tegn – sensuelle tegn – som er spesifikke for kunsten. Disse kan være fargen («rødheten») i et maleri, klangen i musikk – forestill deg tonen fra en klarinett. For Deleuze handler dette også om hva det betyr «å lytte», noe som for ham innebærer at kunsten framviser *forskjeller* – den ultimate forskjellen – som konstituerer vår væren, som gjør det mulig å betrakte væren.

For Deleuze blir det altså feil å betrakte musikk som et uttrykk for en slags skjult mening, noe komponisten forsøker å si, et kodet budskap bak de musikalske strukturene. Klarinettens tone representerer potensialet en tone har til å bli en klang, makten til å klinge på en bestemt måte. Men

Deleuze stopper ikke her. Det finnes et ultimat tegnnivå som er knyttet opp til lydens materialitet. Klarinettonen viser oss veien til å erfare «essensen» i instrumentets klang. Og dette er ikke noe som «ligger bak» og er meningsskapende, men en enestående mulighet som aktualiseres i erfaringen, skriver Colebrook (2002), som plasserer denne kunstforståelsen innenfor Deleuzes omfattende filosofiske prosjekt.

I dette bildet dukker det opp flere meningsskapende lag i musikken. *Strukturelle* aspekter ved musikken kan tilskrives potensial for å tilby mening. *Forventningsskapende strukturer*, slik de studeres i tradisjonen fra musikkpsykologen Leonard B. Meyer (1956), både innenfor tonal vestlig kunstmusikk og innenfor populærmusikken (jf. Charles Keil, 1994), bidrar til å skape intensiteter. Ikke minst innenfor digitalt produsert populærmusikk har vi fått muligheter til å utforme mikrorytmiske lag som umiddelbart reflekteres i kroppsopplevelser (Brøvig-Hanssen & Danielsen, 2016. Vi berørte også *semantiske* aspekter ved musikken, vår tendens til å ville avkode de referansene som musikken kan tilby gjennom egne tegn, gitt en spesifikk kontekst. Alt i alt vil både musikkens materialitet så vel som syntaktiske og semantiske aspekter bidra til summen av musikalske affordanser, som er med på å gi musikken en bestemt verdi for oss.

Det pragmatiske nivået

Men så må vi tilbake til det pragmatiske nivået. Disse musikalske affordansene må approprieres, det vil si at vi tilegner oss mening gjennom en sosial praksis. Musikk fornemmes alltid i en eller annen kontekst. Denne konteksten er ikke nødvendigvis noe som først og fremst finnes *utenfor* opplevelsen, som en medskapende sosial ramme. Kontekst er innfelt i selve opplevelsen, som en del av lytteopplevelsen, eller den skapes samtidig som vi involveres i musikken. Vi er tilbake igjen i hva som ble omtalt som en «artful practice». «[R]ealities are often multiple, and they are realized through artful practice that weave together words, acts, objects, meanings, perceptions and people», skriver DeNora (2014, s. 125).

Den engelske musikkterapeuten Gary Ansdell (2014) har gitt et vesentlig bidrag til en økologisk musikkforståelse. Utgangspunktet er kjent idet

vi anerkjenner at musikalsk mening og begrepsdannelse vil skje innenfor triaden musikk–kontekst–person. Men som vi så, skjer interaksjonen også innenfor musikken selv, mellom de musikalske elementene. Det er i samspillet mellom det materielle, semantiske og strukturelle, slik det skjer i sosial praksis, at mening tilbys. Og fra persepsjonspsykologien vet vi hvordan avkodingen vil være avhengig av mange faktorer knyttet til lytterens musikalske og personlige biografi. Selve konteksten er ikke minst viktig. Hva slags konsert, begivenhet, geografi, rom, akustikk, servering, anledning, venner og så videre er med på å fargelegge konteksten? Det er ikke bare kommunikasjon mellom musikerne og publikum det handler om lenger. Også i dynamikken musikerne seg imellom, eller innad i publikumsgruppen skjer viktige interaksjoner som påvirker meningsdannelse. Her er det viktige sjangerforskjeller, noe som ikke minst gjør seg gjeldende innenfor den nye digitale delingskulturen. Det har oppstått en digitalisert delingskultur på mange konserter som i stor grad er med på å påvirke hva slags meningsopplevelse som skal bli utfallet. Som musikk- og medieforsker Yngve Kjus (2018) har påvist, er den nyeste smarttelefoniseringen av konsertopplevelser blitt til stor fornøyelse for noen og til irritasjon for andre konsertgjengere.[6]

Dette samspillet av alle mulige faktorer utgjør en spesiell økologi, et «rhizomatisk territorium» for å låne et uttrykk fra Deleuze og Guattari, hvor forskyvninger ett sted i feltet har konsekvenser for opplevelser og verdisettinger av musikken.

Bevissthetsfilosofi

Musikkpsykologer så vel som musikksosiologer ser til bevissthetsfilosofien for å komme nærmere avkodingen, konstruksjonen eller – kanskje

6 To konserterfaringer fra desember 2019 i Firenze illustrerer dette. Den ene kvelden på en intim kirkekonsert (cirka 25 lyttere i kirken Santa Monaca) var det framføringer av kanoniserte arier fra operalitteraturen. Alle som forsøkte seg på å filme med mobilen, ble raskt irettesatt av en vakt, noen til og med gjentatte ganger. Dagen etter var det konsert med populærartisten Eros Ramazzotti i Nelson Mandela arena (med cirka 5000 tilhørere?) – og minst 4900 mobiltelefoner lyste opp salen. Veldig mange var opptatt av å legge inn konserten på Facebook, fortelle «vennene» hva man var med på. Men det skal de ha: De fleste sang også med på alle låtene. For mer om den digitale konteksten for «konsert», se https://snl.no/konsert

bedre – kurateringen av musikkopplevelsen. Bevisstheten oppfattes da som en totalitet av inntrykk, tanker og følelser som konstituerer oss som bevisste værende. Samtidig kan vi snakke om ulike former for bevissthet, som kroppsbevissthet, språkbevissthet og så videre. Bevisstheten er samtidig konstant i forandring, den er objektorientert og intensjonal. Bevisstheten er også selektiv og søker etter kvaliteter i objektet som skal forfølges og undersøkes. Den britiske musikkpsykologen Eric Clarke (2011) tar utgangspunkt i oppfatningen om at bevisstheten opererer i to grunnleggende modi: en kjerne- eller primærbevissthet og en utvidet eller høyere ordens bevissthet. Det er denne siste formen for bevissthet som setter oss i stand til å være oppmerksom og reflektere over fortid og framtid, til å lage historier ut av hendelser og å skape narrative identiteter.

Musikksosiologen Tia DeNora (2013) kaller de to bevissthetsformene «varme» og «kalde». Den varme bevissthetsformen tilsvarer Clarkes primære bevissthet, den innebærer en kroppsliggjort og ikke-verbal måte å være i verden på. Denne primære bevissthetsformen legger likevel grunnlaget for et skille mellom hva som er «meg», og hva som ikke er meg. Selv om den kalde eller reflekterende bevisstheten av en høyere orden ikke er påkoblet, styres vi likevel av et verdisystem som gir oss tilbakemeldinger om hva som skjer i kroppen. Det er denne «varme» kjernebevisstheten som engasjeres når vi reagerer på rytmer, når vi danser, synger med, endrer låter i spillelisten eller frustreres over at musikken ikke passer til situasjonen.

Dette er reaksjoner som kan beskrives i ord, men som ikke er avhengig av ord for å oppleves. Slik sett kan vi snakke om en *musikalsk bevissthet*. Denne er en kroppsliggjort og umiddelbar bevissthetsform som skjer uten noen betydelig oppmerksomhet omkring musikkens rolle i å skape opplevelser og handlinger. Denne musikalske bevisstheten overvåker hva som skjer i musikken, den kan merke seg endringer og detaljer, og vi kan oppleve å bli totalt absorbert, oppleve flyt («flow») og transeliknende tilstander (se også Herbert, 2011).

Overgangen til en «betraktende» eller kjøligere bevissthet kan skje langsomt og handler ikke bare om musikalsk sansning og persepsjon, men om kontemplasjon, understreker DeNora. «Music here is an object that offers resources for knowledge production, for example through the

ways it may provide a template or metaphor», skriver hun (DeNora, 2013, s. 103). Som jeg beskrev ovenfor, kunne musikk forstås som en «metaforprodusent» fordi de mange bildene, assosiasjonene og kroppsfornemmelsene som oppstår under lyttingen, i en reflekterende bevissthetsform kan knyttes an til eget liv, til eksistensielle spørsmål eller hva som måtte dukke opp i bevisstheten når vi først begynner å kontemplere musikken. Om vi knytter dette an til Levinsons (2015) forståelse av estetisk lytting til musikk, skriver han at dette vil handle om en holdning som innebærer å ville fordype seg i musikken, eller med andre ord en objektrelatert holdning til musikk. Men han tilfører også kognitiv frihet til den holdningen, det vil si vår tilbøyelighet til å bruke fantasi, oppdage nye sider, utforske og knytte oss til musikken – hva han kaller «perceiving-as», «perceivning-in», «perceiving metaphorically», og «perceiving under a concept» (se Levinson, 2015, s. 19).

Så kunne vi spørre: Når blir lyttingen estetisk, terapeutisk eller eksistensiell? Det må vel skje på et eller annet punkt i overgangen fra primær til «sekundær» og kontemplerende bevissthet. Vi kobler på et verdisett som vil selektere musikalske kvaliteter og koble disse til en tankestrøm og assosiasjoner som i sum danner en meningsgivende opplevelse av musikken. Det er denne prosessen av «artful practice», som alltid skjer i en eller annen (økologisk) kontekst, som fører til en bestemt konseptualisering av musikk. Vi må gjerne koble på opplevelsen til vår kunnskap om en større historisk kontekst, la musikk*verket* danne utgangspunkt for et historisk narrativ.[7] Eller vi kan la opplevelsen forbli i det private, i det terapeutiske rommet.

Instrumentalisme

Kanskje det er like greit å kutte ut denne kjøligere og mediterende formen for bearbeiding av musikken, og la bevisstheten arbeide musikalsk? Om vi forholder oss til musikken gjennom et bestemt konsept, kan vi lett tre inn

7 En annen (før)konserterfaring fra i høst illustrerer verdien av et slikt verkorientert musikkbegrep. Før framføringen av Mahlers store *Symfoni nr.* 8 i Den Norske Opera & Ballett i høst, ga Erling Guldbrandsen en glimrende innføring i og illustrasjon på hvordan dette musikkverket kunne belyse historiske og samtidige kulturelle, idémessige og musikalske strømninger.

i et instrumentelt forhold til musikken. Hvis vi har en bestemt hensikt å lytte ut fra eller bruke musikken til – om det er noe vi ønsker å oppnå – er vi vel ute av det kantianske nyttefrie forholdet til musikk. Alternativet er å dyrke selve *relasjonen* til musikk, som en påminnelse om at det som betyr noe for oss her i livet, er å ha tilgang til noen «kilder til resonans» – eller «axes of resonance» som det heter i den engelske oversettelsen av den tyske kritiske sosiologen Harmut Rosa (2019) i boken *Resonance. A Sociology of Our Relationship to the World*. For her handler det om et siste tilskudd til den hundreårige tradisjonen med kritisk sosiologi, fra Simmel og Durkheim til Marcuse, Fromm, Horkheimer, Adorno, Habermas og Honneth. De fleste av disse er ganske misfornøyd med den retningen moderniteten har tatt, med instrumentalisme og byråkratisering, manglende anerkjennelse og kommunikasjon. Adorno gikk visst lengst i sin mismodighet og levnet lite rom for musikk utenfor den modernistiske tradisjonen.

For Rosa er det *relasjonen* til musikk som er viktig, ikke hvilken musikk vi snakker om. Konsertsalens Schubert så vel som arenaens heavy metal-konsert tilbyr oss resonante opplevelser – av mening, tilhørighet og samklang. Kunsten, og da særlig musikken i vår tid, skriver Rosa (2019), er blitt viktige kilder til «det gode liv», livserfaringer som sosiologene tidligere overlot til filosofene (estetikk) og psykologene (livskvalitet). Nå vil Rosa ha sosiologien på banen, og han følger opp sin tidligere kritikk av den utemmede kapitalistiske vekstfilosofien som preger den økonomiske tenkningen i kapitalistiske så vel som i sosialistiske samfunn. En kritikk han for øvrig deler med den kritiske posthumanismen (se Braidotti, 2013), som går hardt til verks mot den antroposene – eller «kapitalosene» – tidsalderen vi lever i.

Nå ser altså Hartmut Rosa musikken – sammen med religion, andre kunstarter, natur og familie – som gjenværende kilder til et resonant liv der mye rundt oss ellers raseres av en rådende og ikke minst akselererende vekstøkonomi. Dette musikkbegrepet – musikk som en form for eksistensiell resonans – har i det minste det fortrinnet at det er forankret i en økologisk forståelse hvor samfunn, politikk og økonomi danner noen rammebetingelser som både (for noen) muliggjør og samtidig (for andre) stenger av for opplevelser av et godt liv. Samtidig advarer også Rosa mot å utvikle et instrumentelt forhold til musikk. Vi må investere tid og verdi i hva som skal gi oss resonans, det må virkelig bety noe for oss.

Et økologisk musikkbegrep

Vi kan altså ikke svare på hva musikk «er», men snarere forsøke å kretse inn «når» og «hvor» vi finner «musikk». Et økologisk musikkbegrep anerkjenner det kontingente i forsøket på å plassere hva vi opplever, under et bestemt musikkonsept. Meningsskapende prosesser – i en skapende praksis – involverer samspill mellom musikalske elementer. Tar vi konserten som eksempel, skjer det en utveksling mellom deltakerne, blant musikerne så vel som i publikumsgruppa, og nå ikke bare mellom publikum og musikere, men mellom publikum og andre som deler konsertopplevelser via sosiale medier. Holdninger, verdier og intensjoner er med på å farge opplevelsen. Alt dette er, innenfor en gitt kontekst, med på å danne opplevelsen. Når elementene i denne økologien faller på plass, forstår vi musikk som noe bestemt.

Referanser

Ansdell, G. (2014). *How music helps in music therapy and everyday life*. Farnham: Ashgate.

Braidotti, R. (2013) *The Posthuman*. Cambridge, England: Polity Press.

Brøvig-Hanssen, R. & Danielsen, A. (2016). *Digital signatures. The impact of digitization on popular music sound*. Cambridge, MA: MIT Press.

Clarke, E. (2011). Music perception and musical consciousness. I D. Clarke. & E. Clarke (Red.), *Music and consciousness. Philosophical, psychological, and cultural Perspectives* (kap. 11). Oxford, England: Oxford University Press.

Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. New South Wales: Allen & Unwin.

Cook, N. (1998). *Music. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

DeNora, T. (2013). *Music asylums. Wellbeing through music in everyday life*. Farnham: Ashgate.

DeNora, T. (2014). *Making sense of reality. Culture and perception in everyday life*. London, England: Sage.

Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Grocke, D. (Red.). (2019). *Guided imagery and music: The Bonny method and beyond* (2. utg.). Dallas, TX: Barcelona Publishers.

Herbert, R. (2011). *Everyday music listening. Absorption, dissociation and trancing*. Farnham: Ashgate.

Johannessen, K. (1979). Kunst, språk og handling. I G. Danbolt, K. S. Johannessen & T. Nordenstam (Red.), *Den estetiske praksis* (s. 12–45). Oslo: Universitetsforlaget.

Keil, C. (1994). Motion and feeling through music. I C. Keil & S. Feld (Red.), *Music grooves* (s. 53–76). Chicago: The University of Chicago Press.

Kjus, Y. (2018). *Live and recorded: Music experience in the digital millennium.* London, England: Palgrave Macmillan.

Krueger, J. W. (2011). Doing things with music. *Phenomenology and the Cognitive Sciences, 10*(1), 1–22.

Levinson, J. (1990). The concept of music. I J. Levinson (Red.), *Music, art, and metaphysics. Essays in philosophical aesthetics* (s. 267–278). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Levinson, J. (2015). The Aesthetic Appreciation of Music. I J. Levinson, *Musical concerns. Essays in philosophy of music (*s. 17–31). Oxford: Oxford University Press.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press.

Rosa, H. (2019). *Resonance. A sociology of our Relationship to the world*. Cambridge, England: Polity Press.

Ruud, E. (1990). *Musikk som kommunikasjon og samhandling*. Oslo: Solum.

Ruud, E. (1992). Metropolens lydspor – om musikken som kart over moderne livsformer. I O. A. Berkaak & E. Ruud (Red.), *Den påbegynte virkelighet* (s. 209–253). Oslo: Universitetsforlaget.

Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet.* Oslo: Universitetsforlaget. (Opprinnelig utgitt 1997)

Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.

Ruud, E. (2020). *Toward a sociology of music therapy. Health musicking as a cultural immunogen*. Dalla, TX: Barcelona Publishers.

Ruud, E. (2020, 8. januar). Ledsaget musikkreise. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/ledsaget_musikkreise

Ruud, E. (2020, 9. januar). Musikkterapi. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/musikkterapi

Ruud, E. & Sunde, O. (2020, 8. mai). Konsert. I *Store norske leksikon*. Hentet fra https://snl.no/konsert

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Small, C. (2011). Prologue. Misunderstanding and preunderstanding. I F. Laurence & O. Urbain (Red.), *Music and solidarity. Questions of universality, consciousness, and connection. Peace and polity* (Bd. 15, s. vii–xviii). London, England: Transaction Publishers.

Star, S. L. & Griesemer, J. R. (1989). Institutional ecology, 'translations' and boundary objects: Amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39. *Social Studies of Science, 19*(3), 387–420.

Tagg, P. (2013). *Music's meaning. A modern musicology for non-musos*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press.

Wittgenstein, L. (1967). *Philosophical investigations* (3. utg.). Oxford, England: Basil Blackwell.

KAPITTEL 2

Kunstverkets nødvendighet

Øivind Varkøy
Norges musikkhøgskole

> [E]t kunstverk uansett av hvilken type er først og fremst et møte mellom to likestående mennesker, det er å møte en annens blikk …
> —Knausgård, (2018a, s. 325)

Abstract: A work of art is never just a thing or an object. In the art experience, a relationship is established between a person and a part-subject/part-object, never between a person and just a "thing". These claims are in a certain tension with the well-known critique of the traditional western focus on music as works or objects. The discussion in this essay is based on three premises. The first premise is that our object-oriented understanding of music is historically and socially constructed. The second premise is that the historical and social origins of all ways of thinking in no way prevent some ways of thinking from being "better" than others. This opens up the possibility of being able to think that some ways of relating to music are more meaningful than others. The third premise is that a fundamental prerequisite for moving encounters between the human subject and music is the very idea of music as a work of art (as a part-subject/part-object). The necessity of a rethinking of the work of art as a part-subject/part-object is related to the possibility of *re-romanticization*, re-describing the world poetically.

Keywords: works of art, music as a partial-subject-partial-object, re-romanticization, distance and resistance

Innledning

Et kunstverk er aldri bare en ting eller et objekt. I kunsterfaringen etableres et forhold mellom en person og et «delvis subjekt, delvis objekt»,

Sitering av denne artikkelen: Varkøy, Ø. (2020). Kunstverkets nødvendighet. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 2, s. 27–40). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch2

aldri mellom en person og bare en ting.[1] Disse påstandene står i et visst spenningsforhold til den relativt omfattende kritikken av den tradisjonelle vestlige kunstmusikalske oppmerksomheten på musikk som verk – eller objekt. Følgende korte situasjonsbeskrivelse viser hvordan.

Philip V. Bohlman hevder at «the metaphysical condition of music with which we in the West are most familiar is that music is an object» (Bohlman, 2001, s. 18; se også Goehr, 2007). Bohlmans vurdering deles av Christopher Small, som diskuterer hvordan vestlige musikkeksperter «quietly [have] carried out a process of elision by means of which the word music becomes equated with 'works of music in the Western tradition'» (Small, 1998, s. 3). Musikkpedagogen David Elliott argumenterer på sin side for at selve estetikkonseptet hviler på fire antagelser, hvorav ett av disse er forestillingen om musikk som objekter eller verk: «The first assumption is that music is a collection of objects or works» (Elliott, 1996, s. 23). Elliott hevder videre at termen «musikalsk verk» er nært forbundet med europeisk klassisk instrumentalmusikk fra 1800-tallet: «In sum, the most accurate use of the term musical work is in relation to socalled serious or classical instrumental music of nineteenth-century Europe» (Elliott, 1995, s. 25). Verkkonseptet er, slik Elliott ser det, en komponent i et estetikkonsept hvor musikk er en produktsentrert kunstform: «The work concept is one component of the aesthetic concept of music as a product-centered art» (Elliott, 1995, s. 25). Som et etter hvert velkjent alternativ til denne tradisjonen løfter Christopher Small frem musikk som aktivitet og prosess – en naturlig, sosial aktivitet hvor deltagelse står sentralt: «Music is not a thing at all but an activity, something people do» (Small, 1998, s. 2). Når Small lanserer termen «musicking», innebærer dette en kritikk av den tradisjonelle, vestlige objektiveringen av musikk («music»), hvor musikken reduseres til tanker omkring den i intellektuell, epistemologisk forstand: metoder og teorier, begreper og kategorier.

1 Jeg har behandlet denne tematikken i flere musikkpedagogiske publikasjoner de siste årene (se f.eks. Rinholm & Varkøy, under utgivelse; Varkøy, 2020a; Varkøy, 2020b). Dette essayet er imidlertid renset for de pedagogiske aspektene ved en slik tenkning, og er «renere» musikkfilosofisk. Samtidig preges nok likevel argumentasjonen av min mangeårige beskjeftigelse med musikkpedagogisk filosofi.

De siste årene har også begrepet «performativitet» utfordret den tradisjonelle verktenkingen i musikkvitenskapen. Interessen vendes fra verket (som idé eller partitur) mot fremføringen, det vil si reproduksjonen av verket i en fremføring (se f.eks. Cook, 2003). Verket vurderes som skript, en koreografi for «en rekke av 'real-time' sosiale interaksjoner mellom musikere, en serie interaktive lytteprosesser og felles gester som kan iscenesette en spesiell visjon av et menneskelig samfunn» (Ruud, 2016, s. 253–254). Samtidig kan dikotomien mellom «verk» og «fremføring» naturligvis også utfordres (Guldbrandsen, 2006); de to polene i dikotomien konstituerer hverandre gjensidig.[2]

Kritikk mot vår vestlige tradisjon for å tenke om musikk som verk og objekter er altså velkjent. Denne kritikken kan ofte synes å medføre et behov (blant kritikerne) for å vende seg bort fra de fleste forestillinger om noe man kan kalle et «kunstverk». I det følgende drøftes imidlertid forestillingen om «kunstverkets nødvendighet». Termen «nødvendighet» er her forbundet med tanken om at det å kunne forholde seg til noe vi kan kalle et «kunstverk», som et «delvis objekt, delvis subjekt», som et Du, er en forutsetning for eksistensielle møter med musikk (Varkøy, 2017, kap. 4).

Tre premisser

Med utgangspunkt i denne korte situasjonsbeskrivelsen er det første premisset for den videre drøftingen at vår tradisjonelle og verkorienterte forståelse av musikk er historisk og sosialt «konstruert» (for å knytte an til tidens forkjærlighet for metaforer fra entreprenørbransjen). Dette relativt banale faktumet gjelder imidlertid ikke kun den tradisjonelle vestlige musikkforståelsen. Alle forståelser av musikk er historiske og sosiale «konstruksjoner».

2 Dette kan også ses i relasjon til Nicolas Bourriauds såkalte relasjonelle estetikk, hvor et sentralt poeng er at kunstverkene blir en deltagende praksis som flytter ut fra den skapende kunstnerens enerom (Bourriaud, 2007).

Det andre premisset er at alle tenkemåters historiske og sosiale opphav på ingen måte forhindrer at noen tenkemåter er «bedre» enn andre – «bedre» da forstått som at noen tenkemåter åpner for flere erfaringsmuligheter enn andre. Dette åpner muligheten for å kunne tenke i retning av at enkelte måter å forholde seg på, både til musikk og til verden ellers, er mer meningsgivende enn andre.

Det tredje premisset er tanken om at forestillingen om musikk som (kunst)verk er en forutsetning for eksistensielle møter med musikk, for å kunne forholde seg til musikkens dypere meningslag (jf. Nielsen, 1994, s. 133). Slike møter kan knyttes til spørsmål om mening både i og med livet. Her inngår refleksjon over oss selv og vår egen tilværelse i verden, knyttet til eksistensielle grunnvilkår som avhengighet, sårbarhet, dødelighet, relasjoners skjørhet og eksistensiell ensomhet. Dette handler om møter mellom musikk, som kan berøre, og mennesker som kan la seg berøre. Jeg kan bringes i kontakt med vesentlige dimensjoner ved det å være menneske; det handler kort sagt om opplevelsen av å ha begrenset kontroll over verden. Noe er annerledes eller noe mer enn det jeg trodde, noe skjer med meg uten at jeg har planlagt det slik, og uten at jeg kan kontrollere det:

> Når det går kaldt nedover ryggen min, når hårene reiser seg, når jeg med ett blir kald og deretter glovarm; når pulsen hamrer i brystet, når ansiktshuden rødmer; når jeg slik bergtas, bringes eller sågar tvinges inn i en (annen) stemning, en følelse, en åpenhet overfor … (Vetlesen, 2004, s. 41)

Slike eksistensielle møter oppstår imidlertid ikke automatisk ved at jeg utsettes for bestemte musikkverk. Et eksistensielt møte er en relasjon – et møte mellom musikken og det lyttende sinnet som mottar den.

Disse tre premissene peker i retning av at det kan være nødvendig å revurdere kritikken av den vestlige forestillingen om musikk som kunstverk. Dette er ikke bare nødvendig, det er også mulig – om man for eksempel tillater seg å stille følgende spørsmål: Må forestillingen om musikk som kunstverk *med nødvendighet* føre til at musikk vurderes som, ja reduseres til objekt? Som et forsøksvis svar på dette spørsmålet løftes musikkverket i det følgende frem som «delvis subjekt, delvis objekt». Det som drøftes, er altså en mulig alternativ måte å forholde seg

til forestillingen om musikk som kunstverk på. Kunstverket må ikke nødvendigvis være noe jeg underlegger mitt herredømme. Jeg kan prinsipielt sett unnlate å gjøre kunstverket til kun et objekt.[3]

Reromantiseringens mulighet

Kunstverkets nødvendighet, det vil si en nytenkning av kunstverket som «delvis subjekt, delvis objekt», er forbundet med reromantiseringens mulighet. Termen «reromantisering» er inspirert av kunstfilosofen og kulturteoretikeren Byung-Chul Han når han med Novalis sier at romantikk blant annet handler om å gi det ordinære en høyere mening, å tilkjenne det som allerede er til stede, en mystisk dimensjon, å anerkjenne det ukjente i det kjente og å tildele det endelige en illusjon av uendelighet. «Romantikk» kan slik sies å være forestillingen om at verden alltid kan bli større, rikere, mer intens, mer givende – «romantikken minner oss om at forestillingsevnen kan skape en menneskelig fremtid som er vidunderlig annerledes enn den menneskelige nåtiden» (Rorty, 2018, s. 93). Reromantisering handler om å gjenbeskrive verden poetisk, om igjen å våge å forholde oss til «det skjønne» i naturen og kunsten (Han, 2018a). Det handler om ærefrykten og undringens nådegave, og det handler ikke minst om distansens nødvendighet.

Reromantiseringens mulighet utfordrer naturligvis angsten for «det romantiske», en angst som er høyst forståelig i en historisk kontekst hvor for eksempel nazistenes antiintellektualisme danner bakteppet. En lammende angst overfor det romantiske kan imidlertid lett lede til musikkdiskusjoner av ren teknisk karakter, knyttet til yttersiden av musikken, det som er teknisk beskrivbart og håndterlig. Dette vil kunne medføre en marginalisering av mulighetene for å forholde seg til eksistensielle møter mellom mennesket og musikken. Det er interessant å se reromantiseringskonseptet i relasjon til det faktumet at det blant kritikerne av den vestlige klassiske musikktradisjonens objektfokusering ofte er romantikken, sammen med Immanuel Kant, som er «fienden». David Elliott

3 Jf. Heideggers kritiske drøftinger av en utvikling innenfor den beregnende og forestillende tenkningen i vitenskap og teknikk som har bidratt til at kunstverket, i likhet med ting i sin alminnelighet, i økende grad har blitt underlagt subjektets herredømme (se Heidegger, 2000).

plasserer for eksempel forestillingen om musikk som kunstverk i konteksten av generelle filosofiske og ideologiske ideer i romantikken:

> The heavy emphasis that past and present aesthetic theories of music place on a contextual, intrinsic, «distanced» contemplation of objects duplicates the basic tenets of this social ideology. (Elliott, 1995, s. 23–24)

Legg merke til termen «distanced» i dette sitatet. Elliott synes å forstå dette som en problematisk romantisk idé influert av kantiansk estetikk, noe som for Elliott underbygger kritikken av den vestlige klassiske musikktradisjonens forestillinger om musikk som objekt. Elliotts måte å tenke på kan videre med fordel ses i lys av musikkens historiske tap av «aura», noe som inkluderer tap av distanse så vel som av sansen for ærefrykt og undring. Siden renessansen og reformasjonen – og ikke minst gjennom 1700-tallets opplysningstid – har det i vår del av verden pågått grunnleggende og generelle avfortryllingsprosesser som har gjort verden mer prosaisk og forutsigbar og mindre poetisk og mysteriøs (jf. Weber, 1995). Videre er det åpenbart at reproduksjonens muligheter ved ny teknologi har endret vår estetiske relasjon til tingene og verden (jf. Benjamin, 2003). Uten at det må leses som noen form for forfallshistorie, gir teknologien oss en makt over tingene som vi tidligere ikke hadde. Mens håndverktradisjonene tillot at tingene bevarte en type distanse og mystikk, mister kunstverk «auraen» når teknologiens mulighet for reproduksjon av dem (og opplevelsen av dem) fratar verkene enhver distansert mystikk (Varkøy, Angelo & Rolle, 2020). Dette er særlig tydelig når det gjelder musikk, som i dagens vestlige samfunn allerede lenge har vært tilgjengelig for alle, hele tiden. Når man dessuten, ikke minst innenfor mitt musikkpedagogiske fagfelt, ofte fremhever musikk som «hverdagopplevelser» av prosesser og aktiviteter og reduserer til nærmest null enhver interesse for musikk som kunstverk, kan det synes som om man står i fare for å bringe musikken så nær at man får problemer med å anerkjenne kunstverket i sin annerledeshet, som noe annet enn oss selv, eller som Martin Buber (1992) formulerer det: som et Du.

Distansekonseptet, slik det kan tenkes i denne sammenhengen, er nært forbundet med reromantiseringstenkningen. Distanse er altså en forutsetning for å kunne forholde seg til kunstverket som den Andre, som et Du, noe som i sin tur kan vurderes som en forutsetning for eksistensielle

møter med musikk. Møtet med kunstverket som «delvis subjekt, delvis objekt» kan åpne verden for oss, kaste oss tilbake i en ny sensitivitet for verden og i basale livsforutsetninger og stanse oss i vår værensglemsel og uegentlighet – og til å reflektere over vår væren-i-verden: «Verket holder verdens åpenhet åpen» (Heidegger, 2000, s. 48). Det er i spenningsfeltet mellom distanse og nærhet, i møtet mellom meg selv og kunstverket som «delvis subjekt, delvis objekt», at eksistensielle møter kan oppstå.

Musikk som kunstverk: «delvis subjekt, delvis objekt»

> For den som har et genuint forhold til kunst ved å gå opp i den, er kunsten ikke et objekt.
> (Adorno, 1998, s. 32)

I essayet «Min Louise Bourgeois» skriver Siri Hustvedt:

> Jeg har lenge hevdet at kunstopplevelsen bare skjer i møtet mellom tilskueren og kunstgjenstanden … Vi er ikke passive mottagere av en faktuell ytre virkelighet, men skaper snarere aktivt det vi ser ved hjelp av etablerte mønstre fra fortiden … Men god kunst overrasker oss. God kunst orienterer våre forventninger på nytt, tvinger oss til å bryte mønsteret, til å se på en ny måte. (Hustvedt, 2017, s. 40–41)

Dette er ikke utpreget originale tanker. Mottageren er en aktiv part i å tillegge et kunstverk mening, kvalitet og verdi. De to siste setningene i sitatet kan imidlertid tolkes i retning av at kunstverket også tilbyr oss noe annet enn det vi tillegger det, eller bekreftelser av oss selv – om man vil. Det kan bryte våre vaner, overskride våre tattforgittheter og opplyse våre blindsoner: God kunst overrasker oss. For – som Hustvedt videre understreker – det kunstverket vi møter, er ikke *bare* en ting, et objekt.

> [Et kunstverk] bærer med seg spor av en levende bevissthet og ubevissthet … I kunsten blir det etablert et forhold mellom en person og en delvis-person-delvis-ting. Det er aldri mellom en person og bare en ting. (Hustvedt, 2017, s. 41)

Det er en gjensidighet mellom subjekt og objekt *i* verket: «Materialene er preget av den hånd kunstverket fikk dem fra; uttrykket, som er objektivert i verket … trenger inn som subjektiv impuls» (Adorno, 1998, s. 290). Her kan kunstverket vurderes som et Du, og ikke kun et Det. Det er et uttrykk for en annen persons bevissthet (eller manglende sådan).[4] Slik blir kunstverk å betrakte som «ting som tendensielt kler av seg sin egen ting-karakter» (Adorno, 1998, s. 476). *Noe* i kunstverket venter på at jeg skal komme det i møte. Det finnes et blikk der – «det blikket kunstverket stirrer på betrakteren med» (Adorno, 1998, s. 217).

For å utvikle dette perspektivet kan Martin Bubers tenkning omkring hvordan livet bare kan utfoldes meningsfullt i interaksjon med et annet Du, komme oss til hjelp. Møter mellom Jeg og Du inntreffer ikke kun mellom to menneskelige subjekter. Det kan også inntreffe mellom subjektet og alt som kan kalles «åndelige realiteter», for eksempel kunstverk.[5] Dette Du-et møter meg som noe helt annerledes: «[K]unsten slår opp et åpent sted midt i det værende, hvor alt er annerledes enn ellers» (Heidegger, 2000, s. 86). Det handler altså på ingen måte om en sammensmelting mellom Jeg-et og Du-et. Du-et er autonomt i relasjon til Jeg-et. Igjen altså: distansens nødvendighet. Det er noe nådeløst ved et slikt møte, det utfordrer og skaker meg, jeg blir «satt ut» – jeg må forandre livet mitt. Jeg lever, men noe forteller meg at jeg ikke lever rett (jf. Sloterdijk, 2013). Et møte i en slik forstand handler om den berøringen som inntreffer når jeg møter en annens bevissthet i kunstverket. Med andre ord: Når eksistens møter eksistens. Kunstverket kan selvsagt ikke vurderes løsrevet fra det opplevende subjektets persepsjon og estetiske bevissthet.[6] Forholdet mellom det opplevende subjektet og verket blir

---

4 Her trekker jeg altså inn perspektiver fra Martin Bubers tenkning og kobler dette til poenger i Adornos estetiske filosofi. Jeg er klar over at Adorno antagelig ikke ha ville satt pris på denne koblingen, siden han gjerne markerte en avstand til Buber.

5 Forholdet mellom musikken og mottageren blir altså dialektisk. Likevel er dette en noe annen situasjon enn hva Tia DeNora drøfter ved hjelp av termen «affordance» – for å si noe om det dialektiske forholdet mellom musikken og mottageren, om hvordan subjektet bruker musikk for å skape en opplevelse av identitet, for å kontrollere følelser for å passe inn i sine omgivelser, og lignende (se DeNora, 2000, 2011).

6 Hannah Arendt fremhver for øvrig hvordan de middelpregede menneskelige aktivitetsformene arbeid og produksjon er subjekt–objekt-prosesser, mens aktivitetsformen med egenverdi – handlingen – er en subjekt–subjekt-prosess (se Schantz, 2019). Se ellers Varkøy (2017, kap. 8) og Varkøy (2012, s. 41–58) for drøftinger om Arendts tenkning omkring arbeid, produksjon og

slik å anse som spill (jf. Gadamer, 2010, s. 146–147). Slik overskrides dualismen mellom det opplevende subjektet og verket. Erfaringen av å bli berørt av et kunstverk er en art kjærlighetserfaring.[7]

Dette betyr slett ikke at vi kun må forholde oss til såkalt stor kunst. Ikke all musikk tilbyr det samme til alle, alltid. Selvsagt skjer ikke eksistensielle møter kun ved lytting til de store mesterverkene innenfor den vestlige klassiske musikktradisjonen.[8] Poenget er derfor ganske enkelt dette: Uavhengig av musikalske sjangre og uttrykksformer trenger vi å kunne forholde oss til noe vi kan kalle kunstverk – fordi vi trenger å bli utfordret – i vårt individuelle, sosiale og politiske liv. Det handler altså om *en måte å forholde seg til musikk på* – som et Du, ikke om å forholde seg til én bestemt form for musikk.

Ved dette berøres forskjellen mellom det å forholde seg til noe som kunst, og til noe annet som underholdning. Dag Østerberg sier det slik: «For å tone flagg: Ett er kunst, et annet underholdning» (Østerberg 2009, s. 446). Hva ligger i en slik bekjennelse? Antydes det for eksempel at én bestemt form for musikk (som for eksempel vestlig klassisk musikk) *alltid* er kunst, mens en annen form for musikk (som for eksempel populærmusikk) *aldri* er kunst? Ikke nødvendigvis. Å insistere på et skille mellom kunst og underholdning kan først og fremst handle om ulike måter å forholde seg til musikk på, det vil si at det handler om forskjellige former for *resepsjon*. Det å fastholde skillet mellom kunst og underholdning ut fra et kritisk perspektiv (som Østerberg representerer), med en klar normativ forestilling om hva som vil kunne bidra til et godt liv – også for «folk flest» – kan muligens oppfattes som et paradoks. Hvor blir det så av for eksempel normkritikken? Litteraturforskeren

---

handling, hvor det argumenteres for at den musikalske erfaringen må ses på som handling, altså som en aktivitet med egenverdi.

7 I en drøfting av Vladimir Jankélévitchs nøkkelbegrep «charme» (det som gjør musikk ulikt språk, som forbinder musikk og etikk, og som mangler i en fremføring som ikke berører) fremhever Carolyn Abbate hvordan erfaringen av «charme» er «equivalent to the power of love, caritas and eros – the love of another or for an Other» (Abbate, 2004, s. xviii). Takk til ph.d.-stipendiat Mathias Gillebo ved Norges musikkhøgskole for å ha gjort meg oppmerksom på dette poenget.

8 Det kan i denne sammenhengen være på sin plass å minne om at det å tenke om musikk som verk på ingen måte er forbeholdt vestlig klassisk musikk. Gitaristen Hedvig Mollestad Thomassen leverte for eksempel bestillingsverket til Vossa Jazz 2019 (se http://www.ballade.no/sak/hedvig-mollestad-thomassen-fra-gitarist-til-bestillingskomponist/), og Norsk Rockforbund fikk laget bestillingsverk til sitt 25-årsjubileum (se http://www.ballade.no/sak/rock-furore-2/).

og marxisten Terry Eagleton påpeker at det ikke-normative allerede en god stund har vært normen innenfor akademia – så vel som for nyliberalister, filmstjerner, avisredaktører, aksjemeglere og næringslivsdirektører. Men normkritikk er ingen stabil, radikal størrelse:

> Det er en norm i vår type samfunn at folk ikke kaster seg over vilt fremmede med et hest skrik og hogger beina av dem. Det er en konvensjon at barnemordere blir straffet, at menn og kvinner i arbeid kan streike og at ambulanser på vei til en trafikkulykke ikke hindres bare for moro skyld … Bare en intellektuell som har tatt en overdose abstraksjon, kan være tykkskallet nok til å innbille seg at alt som bryter med en norm, er politisk radikalt. (Eagleton, 2009, s. 19)

Dette er et godt poeng – især om vi ser det slik at alle fortellinger om samfunnet og kulturen, kunsten og mennesket – er historiske og sosiale konstruksjoner, og samtidig erkjenner at vi lever i en tid hvor høyrepopulistisk aggresjon mot «eliter» er økende. Ut fra en slik argumentasjon vil man kunne tenke at en fusjon av kunst og underholdning vil være til like stor skade for begge livsområder: «Nåtidens fusjon av kultur og underholdning foregår ikke bare som en fordervelse av kulturen, men i like stor grad som en tvangsmessig åndeliggjøring av underholdningen» (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 178).

Motstandens nødvendighet

Møter mellom det opplevende subjektet og musikken som «delvis subjekt, delvis objekt» finner sted når verket yter motstand. Ikke all musikk yter en slik motstand:

> Samme hvor mange ganger vi blir overveldet av skjønnheten og vitaliteten i Händels musikk, blir vi ikke like beveget som når vi hører Bachs. Hvorfor er det slik? … Det er noe som mangler hos Händel, en motstand som ikke er der. Jeg kan høre på musikken hans i dagevis, så lenge jeg har muligheten til det, og være lykkelig. … Men noe mangler. Det Händel ikke formidler, er en følelse av overvinnelse. Han seirer alltid, men det finnes aldri noen fare for nederlag og fortapelse. Vi får aldri noe glimt av det som er beseiret. Men det hører vi hos Bach: Det overvunne finnes i oss selv og i kaos. (Sandmo, i van der Hagen, 2020)

Om jeg gir verket min oppmerksomhet, vil noen verk stå imot og gi meg motstand. Jeg kan ikke late som om ingenting har hendt. Alt er ikke som før dette møtet.[9] Det som møter meg, kommer imidlertid til uttrykk som negasjon: «Den umulige lengselen etter det skjønne … er lengselen etter at dette løftet skal innfris» (Adorno, 1998, s. 150). Noe som ikke eksisterer, kommer til uttrykk. Imidlertid, fordi det ikke-eksisterende kommer til uttrykk, må det være mulig: «Ved sin negativitet gir kunstverket et løfte; det alltid brutte løftet om lykke … Kunsten er det løftet om lykken som ble brutt» (Adorno, 1998, s. 240). Ved kunstverket som negasjon introduseres kunstens kritiske funksjon som opposisjon, som motstand. Vi kan tale om en *motstandens estetikk* (jf. Bleken, 2012).

Det er dette Byung-Chul Han (2018b) retter søkelyset mot når han argumenterer imot tendensen han mener å finne i samtidens estetikk i retning av «det glatte», en tendens han anser som et sentralt aspekt ved den senmoderne konsumentmentaliteten. Han hevder at vi står overfor en «skjønnhetens krise», idet «det skjønne» er glattet ut i retning av nytelsesobjekter og det komfortable. Det handler om en glatthetens estetikk, og det handler om det positive – idet vi foretrekker kunst som verken sårer, krenker eller byr på noen form for motstand.

Nå kan det nok sies at dette neppe kun kjennetegner det Han omtaler som den senmoderne konsumentmentaliteten. Det vi kjenner som «kitsch» (i en historisk, kontinental forstand, jf. Broch, 1993), kan synes å ligge nær opptil det Han karakteriserer som glatthetens estetikk. I romanen *Tilværelsens uutholdelige letthet* definerer Milan Kundera (1984) kitsch som et estetisk ideal med basis i en fundamental enighet med tilværelsen. Kitschen lukker alt ubehagelig, foruroligende og skremmende ute fra synsfeltet, og den skaper to reaksjoner i oss:

> Den første tåren sier: Så vakkert det er når gutten løper over plenen! Den andre tåren sier: Så vakkert det er å bli beveget sammen med hele menneskeheten ved synet av noen guttunger som løper over en gressplen. (Kundera, 1984, s. 254)

9 Jf. Heideggers skille mellom (kunst)verk og bruksting, hvor poenget er at kunstverket fremtrer på en måte som ikke lar oss passere uberørt forbi (Heidegger, 2000).

Kunderas fiender er de samme som Hans fiender: underholdningen, kommersialismen og overfladiskheten. Og utfordringen er stor – fordi:

> [D]et kommersielle gjennomstrømmer alle deler av livene våre, og alt er underholdning, selv privatlivene, slik at det ikke lenger finnes en fiende der ute et sted, noe vi kan definere oss i forhold til, for fienden er også alltid oss selv, vi har siden åttitallet gitt fullstendig etter … for det som har hendt, er at konsumpsjonstanken har trengt seg helt inn i sjelen til oss alle … (Knausgård, 2018b, s. 465–466).

* * *

Innledningsvis ble tre premisser for argumentasjonen i dette essayet presentert. Det første premisset handlet om at alle forestillinger om musikk er det man gjerne omtaler som historiske og sosiale konstruksjoner. Det andre premisset løftet frem at dette faktumet ikke utelukker at noen forestillinger er bedre enn andre, i betydningen mer meningsgivende og berikende. Når det tredje premisset så fremhevet forestillingen om musikk som (kunst)verk som forutsetning for eksistensielle møter med musikk, lander argumentasjonen i denne teksten i muligheten av å forholde seg til kunstverket ikke kun som objekt, men som «delvis subjekt, delvis objekt». Dette utgjør en danningsimpuls som strekker seg ut over konsumentideologien. Denne impulsen handler om værensbevissthet, og om å kunne forholde seg til det som ikke er under kontroll eller skapt av oss selv. Nettopp derfor kan dette «noe annet» ha avgjørende betydning for vår opplevelse av mening med og rikdom i livet.

Referanser

Abbate, C. (2004). Music – Drastic or Gnostic? *University of Chicago Press Journals, 30*(3).

Adorno, T. W. (1998). *Estetisk teori.* Oslo: Gyldendal.

Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011). *Opplysningens dialektikk.* Oslo: Spartacus.

Arendt, H. (2019). *Åndens liv*. København: Klim.

Benjamin, W. (2003). The work of art in its technological reproducibility. I H. Eiland & M. W. Jennings (Red.), *Walter Benjamin, Selected Writings, 4, 1938–1940*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bleken, H. (2012). Motstandens estetikk. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 159–162). Oslo: Abstrakt.

Bohlman, P. V. (2001). Ontologies of music. I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music* (s. 17–34). Oxford, England: Oxford University Press.
Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk.* Oslo: Pax forlag.
Broch, H. (1993). *Kitsch og kunst.* Oslo: Cappelen.
Buber, M. (1992). *Jeg og du.* Oslo: Cappelen.
Cook, N. (2003). Music as performance. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), *The cultural study of music. A critical introduction* (s. 204–214). New York: Routledge.
DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
DeNora, T. (2011). *Music-in-action. Selected essays in sonic ecology*. Surrey: Ashgate.
Eagleton, T. (2009). *Etter teorien.* Oslo: Pax forlag.
Elliott, D. J. (1995). *Music matters. A new philosophy of music education.* New York: Oxford University Press.
Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode*. Oslo: Pax forlag.
Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music.* Oxford, England: Oxford University Press.
Guldbrandsen, E. E. (2006). Modernist composer and Mahler conductor: Changing conseptions of performativity in Boulez. *Studia Musicologica Norvegica, 32*(5), 140–168.
Han, B.-C. (2018a). *Lob der Erde: Eine Reise in den Garten*. Berlin: Ullstein Verlag.
Han, B.-C. (2018b). *Saving beauty.* Cambridge, England: Polity Press.
Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse.* Oslo: Pax forlag.
Hustvedt, S. (2017). Min Louise Bourgeois. I S. Hustvedt (Red.), *Kvinne ser på menn som ser på kvinner* (s. 40–52). Oslo: Aschehoug.
Knausgård, K. O. (2018a). Ut og pule hester. I K. O. Knausgård (Red.), *I kyklopenes land. Tekster 2009–2018* (s. 305–336). Oslo: Forlaget Oktober.
Knausgård, K. O. (2018b). Stevnemøte med glemte år. I K. O. Knausgård (Red.), *I kyklopenes land. Tekster 2009–2018* (s. 427–470). Oslo: Forlaget Oktober.
Kundera, M. (1984). *Tilværelsens uutholdelige letthet*. Oslo: Aventura.
Nielsen, F. V. (1994). *Almen musikdidaktik.* København: Christian Ejler's forlag.
Rinholm, H. & Varkøy, Ø. (under utgivelse). Et forsvar for kunstverket. Re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene: utfordringer, ansvar og muligheter*. Oslo: Norges musikkhøgskole.
Rorty, R. (2018). *Filosofi som poesi.* Oslo: Cappelen Damm.
Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap.* Oslo: Universitetsforlaget.
Schantz, H.-J. (2019). For frihed – Introduktion til Hannah Arendts bog om åndens liv. I H. Arendt (Red.), *Åndens liv* (s. 9–35). København: Klim.
Sloterdijk, P. (2013). *You must change your life.* Cambridge, UK: Polity Press.

Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.

van der Hagen, A. (2020, 28. mars). Nekrolog over Erling Sandmo. Morgenbladet.

Varkøy, Ø. (Red.) (2012). *Om nytte og unytte.* Oslo: Abstrakt forlag.

Varkøy, Ø. (2017). *Musikk – dannelse og eksistens.* Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Varkøy, Ø. (2020a). In defence of the work of art: I and Thou in music education. I R. E. Allsup & C. Benedict (Red.), *The road goes ever on. Estelle Jorgensen's legacy in music education.* University of Western Ontario, Canada. https://ir.lib.uwo.ca/jorgensen/

Varkøy, Ø. (2020b). Saving beauty in music education. I M. A. Peters (Red.), *Encyclopedia of educational philosophy and theory.* Singapore: Springer Nature. https://doi.org/10.1007/978-981-287-532-7_683-1

Varkøy, Ø., Angelo, E. & Rolle, C. (2020). Artist or crafts(wo)man? *European Journal of Philosophy in Arts Education, 5*(1).

Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring (s. 40–48). Oslo: Cappelen Akademisk.

Weber, M. (1995). *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd.* Oslo: Pax forlag.

Østerberg, D. (2009). Musikklandskapets forvandling. *Nytt Norsk Tidsskrift, 29*(3–4), 445–453.

KAPITTEL 3

Musikalsk-estetisk erfaring som tilsynekomsthendelse

Hanne Rinholm
OsloMet – storbyuniversitetet

Abstract: The essay examines the notion of musical–aesthetic experience as an event of appearance in the light of the aesthetic theories of Heidegger, Gadamer, Adorno, Seel, and Gumbrecht. Despite their radically different responses to the challenges posed by late modernity and their distinctive ways of rethinking metaphysics, some underlying common concerns and insights can be detected. What appears in aesthetic experience is, for all of them, not merely a construction by the subject, as implied by Kant's aesthetics, but rather 'something' that arises from the work of art itself. For Heidegger, this happens through the process of 'enowning' (Ereignis), while Gadamer speaks of 'presentation' (Vollzug), Adorno of 'epiphanies' of the 'non-identical,' Seel of 'appearance,' and Gumbrecht of the 'production of presence'. There is a common insight that the status of the subject must be changed by such experiences. Instead of 'using violence against the object' (Adorno), a certain passivity is appropriate. Gumbrecht suggests applying Heidegger's notion of 'releasement' (Gelassenheit) to aesthetic experience as a response to the 'loss of world' in late modernity. The essay shows how the event of appearance points towards features typically associated with the notion of musical experience as existential experience.

Keywords: musical-aesthetic experience, appearance, production of presence, Heidegger, Adorno, Gumbrecht

Introduksjon

Musikk har opp gjennom musikktenkningens historie blitt tillagt ulike typer mening. Fra antikkens tro på musikkens forbindelse med kosmos frem til vår tids utbredte oppfatning om musikkens mening som noe hverdagslig, sosialt og kontekstuelt (Varkøy, 2015) er det imidlertid et

Sitering av denne artikkelen: Rinholm, H. (2020). Musikalsk-estetisk erfaring som tilsynekomsthendelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 3, s. 41–60). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch3

trekk som går igjen, nemlig at musikk er betydningsfull for mennesker. Selv om denne erkjennelsen kan synes selvsagt, knytter det seg stadig ubesvarte spørsmål til den, og gamle spørsmål blir igjen aktuelle med nye tider og hendelser. Da koronapandemien rammet oss våren 2020, formidlet nyhetssendingene bilder av spøkelsesaktig folketomme gater i verdens storbyer, fulgt av videoopptak av sang og spill fra private balkonger. Hvorfor griper vi til musikk når vi skal tolke livsfølelsen en slik tid er preget av? Og hva er det som står på spill i musikkopplevelser i forbindelse med slike hendelser?

Forholdet mellom menneske og musikk kan sies å utgjøre kjernen i ulike forståelser av hva musikkopplevelse som estetisk erfaring – og musikkestetikk som fagdisiplin – dreier seg om (Fossum, 2010; Nielsen, 1998, s. 137). Ulike oppfatninger kan sies å ha hatt skiftende oppmerksomhet på henholdsvis mennesket og musikken i denne relasjonen. Heidegger hevder at kunsten i nyere tid, altså etter Baumgarten og Kant, har blitt noe – et objekt – som subjektet stiller seg overfor, enten som tenkende, villende eller følende (Heidegger, 1985; Øverenget & Mathisen, 2000, s. 140).[1] Utviklingen innenfor den beregnende og forestillende tenkningen i vitenskap og teknikk har bidratt til at kunstverket, i tillegg til tingene i sin alminnelighet, i økende grad har blitt underlagt subjektets herredømme. Derved glemmer mennesket å stille spørsmålet om værens mening. Heidegger beskriver dette forholdet som *Seinsvergessenheit* («værensglemsel»)[2], en tilstand som kjennetegner mennesket i det metafysiske paradigmet (Fossum, 2015, s. 85; Gumbrecht, 2004, s. 65; Heidegger, 2000a, s. 1). For Heidegger betegner metafysikk et kulturelt paradigme hvor mennesket som isolert subjekt gjør verden til objekt (Ahvenniemi, 2011, s. 238). Dette er en tenkemåte som for Heidegger har dominert filosofien fra Platon til Nietzsche, men som han i sitt hovedverk *Sein und Zeit* særlig kritiserer Descartes for (Heidegger, 1993, s. 89–113). I dette verket forsøker Heidegger å begrunne en fundamental-ontologi hinsides subjekt–objekt-paradigmet. Han innfører begrepet *in-der-Welt-Sein*

1 Heidegger skriver ikke mye om musikk, men det er rimelig å inkludere musikkverk i kategorien kunstverk.

2 Originalbegreper kursiveres og oversettelser av dem presenteres i anførselstegn ved første gangs nevnelse.

(«væren-i-verden») som den måten mennesket, eller *Dasein* («der-væren»), eksisterer i verden på. Mennesket befinner seg ifølge Heidegger i en posisjon hvor det alltid allerede er «kastet» inn i verden (*Geworfen-Sein*) (Heidegger, 1993). Det innebærer at det ikke fullt ut kan skape seg selv og sitt eget liv, men snarere er «utsatt for» livet (Ehrenforth, 2015, s. 247–248).

Vitensakkumulasjonen og opplevelsen av kontroll i det moderne kan sies å ha ført til en type intellektuelt overmot. Slik jeg leser Heidegger, mener han at vi ved å gi akt på tingenes avdekking av seg selv gjennom en mer tilbaketrukket holdning, som han kaller *Gelassenheit* («sinnsro», «la-være»), heller enn å være opptatt av vår egen konstruksjon og forståelse av dem, vil kunne nærme oss en mer opprinnelig erfaring av dem (Heidegger, 1996, 2008).[3] Heidegger sier om denne holdningen: «La-vere er å innlate seg med det verande» (Skirbekk, 1966, s. 125). Det innebærer blant annet å begi seg inn på en erfaringsmodus som rommer undring og åpenhet for det gåtefulle ved vår væren, på det som mennesket ikke har herredømme over. Gadamer, som er påvirket av Heidegger i sin hermeneutiske teori og vitenskapskritikk, hevder i tråd med dette at forståelse gjennom erfaring ikke i første rekke er et resultat av et menneskes aktive erkjennelsesaktivitet, den er snarere noe som *hender*: «Forståelsen må ikke først og fremst tenkes som en subjektivitetens handling, men som en *inntrengning i overleveringshendelsen*, hvor fortiden og nåtiden alltid blir formidlet» (Gadamer, 2012, s. 328, min utheving). For Gadamer er det slik at «den skrøpelige størrelsen» som kalles fornuft, mister kontrollen i «sannhetshendelsen» som kjennetegner forståelsesprosessen (Schaanning, 2012, s. 17). Det betyr at forståelsen har begivenhetskarakter, det hender noe med oss når vi erfarer noe sant, det er noe som kommer til syne og åpenbarer seg for oss. Gadamer bruker erfaringer av kunstverk som yndlingseksempel på erfaringer der slike sannhetshendelser kan skje (Schaanning, 2012, s. 12), noe som etter min oppfatning også gjelder Heidegger i *Kunstverkets opprinnelse* (2000b).

---

3 Heideggers tekst om Gelassenheit hører til hans sene forfatterskap, men jeg oppfatter hans begrep Geworfen-sein (kastethet) i *Sein und Zeit* (1993) som en opptakt til og betingelse for Gelassenheit, slik at det gir mening å se hans forfatterskap i sammenheng med tanke på dette essayets tematikk. Jeg støtte først på begrepet Gelassenheit brukt i forbindelse med estetisk erfaring hos Gumbrecht (2004).

For Heidegger er kunstverkets vesen preget av at åpnende og tildekkende krefter virker i det samtidig, noe som fører til at det alltid er noe, en rest i kunstverket, som forblir gåtefullt. Det kan sies at det er dets karakter av å være *Widerfahrnis* («vederfarelse») som fremheves. Dette momentet er igjen nært forbundet med begrepet *Ereignis*, som er nærmest uoversettelig i sin flertydighet, men som kan oversettes til «tildragelse» eller «hendelse» (se Heidegger, 1996, s. 103–104, 109–110). Heidegger bruker også begrepet *aletheia* («avdekkethet», «uskjulthet») for å belyse hva som skjer når sannheten kommer til syne i kunstverket (og i alle ting). Disse begrepene, som er sentrale for min tematikk, skal jeg komme nærmere inn på etter hvert.

Dette essayet vil med utgangspunkt i både den tidlige og den sene Heideggers tenkning, men med søkelys på hans tekst om kunstverket[4] i tillegg til bidrag fra Gadamer, Adorno, Seel og Gumbrecht kretse rundt spørsmålet om hva som kjennetegner det jeg kaller *tilsynekomsthendelsen* i musikalsk-estetiske erfaringer. Jeg ønsker dermed å påpeke hvordan tilsynekomsthendelsen er et sentralt element ved *musikalsk erfaring som eksistensiell erfaring* (Varkøy, 2010). Flere av disse teoretikerne står ikke i samme filosofiske tradisjon som Heidegger, noen av dem er endatil svært kritiske til hans tenkning. Adorno, for eksempel, er kjent for sin skarpe polemikk mot Heidegger, mens Heidegger på sin side nærmest underkjente Adorno som kritiker.[5] Til tross for kløften mellom disse to kan det argumenteres for at det finnes underliggende forbindelser mellom deres filosofiske posisjoner.[6] Litteraturteoretikeren Gumbrecht, som

4 I tråd med blant andre Sheenans (2009) og Wheelers (2020) forståelse av vendingen i Heideggers forfatterskap ser jeg, som jeg allerede har vært inne på, ideer fra Heideggers sene forfatterskap som brukes i dette essayet som en videreutvikling av tematikk som allerede er påbegynt i *Sein und Zeit* (2003a). Blant annet er hans forståelse av sannhet som avdekkethet, som er sentral i *Der Ursprung des Kunstwerkes*, allerede drøftet i *Sein und Zeit* (1993).

5 Heidegger mente blant annet at kritikken ikke kunne tas alvorlig, siden Adornos tenkning viste at han var sosiolog, og ikke filosof (se Macdonald, 2011, s. 31).

6 Dette synet samsvarer med Dallmayr (1991), med støtte i Mörchen (1981), som til tross for de dype og komplekse forskjellene mellom Adornos og Heideggers tenkning likevel fremhever «the almost involuntary complicity» og «the covert liaison» mellom dem (Dallmayr, 1991, s. 4, 44–45). Dallmayr viser til Habermas, som kommenterer at Adornos estetikk «comes 'shockingly close' to Heideggerian ontology» (Dallmayr, 1991, s. 68). Ellers kommer affiniteten ifølge Mörchen og Dallmayr til syne som felles spørsmål, problemstillinger og bekymringer som omhandler senmodernitetens dilemmaer, om enn deres aksentueringer er ulike, og de kommer frem til «epochally divergent answers» (Dallmayr, 1991, s. 45–47). En av de dypeste forbindelsene

bygger på Seel, kan sies å ha inntatt et ståsted mellom Heidegger og Adorno. Gumbrecht sier selv at han ikke tilhører noen bestemt tradisjon, men han innrømmer å være påvirket av Heidegger samtidig som han er tydelig preget av frankfurterskolen, noe som blant annet kommer til syne i måten han åpent skammer seg over å nærme seg Heidegger og den fenomenologiske tradisjonen på (Gumbrecht, 2004, s. 13). Hans prosjekt kan, i likhet med Adornos, sies å være «å finne tilbake til en nærhet til tingene» gjennom en ikke-hermeneutisk metafysisk erfaring (Martínez, 2006). For Adornos vedkommende kan det av bestemte årsaker sies å være en «ikke-identisk» erfaring som er løsningen, noe jeg vil komme tilbake til (Hammer, 2002, s. 116). Adorno snakker om «å nærme seg tingen slik den fremstår i sin sårbare, uforføyelige partikularitet», slik at objektets aura avdekkes som en «objektiv betydning hinsides enhver subjektiv intensjon» (Hammer, 2002, s. 93–94, 119). Jeg mener altså at ideene om estetisk erfaring fra dette eklektiske utvalget av teoretikere til tross for ulikhetene mellom dem bidrar til å belyse det særlige fenomenet som er essayets tema.

Det er naturlig at det er Heideggers tenkning som står i sentrum av denne undersøkelsen, siden han i *Kunstverkets opprinnelse* (2000b) er den som først og på en original måte diskuterer hvordan «sannheten skjer i kunstverket» gjennom avdekking og tildekking, noe han sammenlikner med hvordan sannhet fremtrer som aletheia. Seel og Gumbrecht har latt seg inspirere av Heidegger til å videreutvikle denne ideen, som de karakteriserer som et særtrekk ved estetisk erfaring. De har utviklet hver sin estetiske posisjon på grunnlag av den, *Ästhetik des Erscheinens* («fremvisningens estetikk») (Seel, 2003) og *Production of presence* («produksjon av nærvær») (Gumbrecht, 2003).

I det følgende skal jeg gå nærmere inn på to begreper som er viktige for dette essayets anliggendende, siden de peker mot tilsynekomsthendelsens affinitet med eksistensiell erfaring.

mellom dem handler om deres felles avvisning av den moderne metafysikkens subjektivitet. Videre ønsket begge blant annet å utfordre positivistisk objektivisme og teknologiens dominans (Dallmayr, 1991, s. 4, 47–49).

Widerfahrnis og Ereignis

Begrepet *Widerfahrnis* betegner en betydningsfull hendelse som skjer plutselig og på en uforutsigbar og uforklarlig måte, og som preger tilværelsen eller til og med forandrer livet til den som erfarer den. Begrepet har derved et eksistensielt moment som vi også finner i Bollnows møtetenkning (Bollnow, 1969). Widerfahrnis kan oversettes til «experience» på engelsk. Med utgangspunkt i Heideggers tenkning beskriver Amos (2006) begrepet Widerfahrnis som en overraskende og uventet hendelse (Ereignis) som får oss til å erfare hvem vi er. Hendelsen åpenbarer noe vesentlig om verden og den egne eksistensen for oss. Den betegner en erfaringsmodus hvor det står utenfor vår makt å kontrollere og styre det som skjer med oss. En erfaring som Widerfahrnis fungerer som en innsigelse mot «das Primat der Machbarkeit»[7] (Amos, 2006, s. 211), mot menneskets streben etter å kunne kontrollere sine livsbetingelser selv, som Heidegger mener er en dominerende livsholdning i det moderne. Det er snakk om øyeblikk hvor vi har følelsen av å eksistere i samklang med det som utgjør vårt vesen, hvor vår tilværelse gis mening. Også opplevelser av overveldende glede eller skjønnhet kan karakterisere slike hendelser, hvor vi berøres affektivt eller føler oss truffet i vårt innerste vesen (Amos, 2006, s. 210–211). I en Widerfahrnis-erfaring åpenbarer noe seg for oss som hittil har vært ukjent, og som samtidig har en tendens til å unndra seg det å skulle bli kjent. Det som blir revet ut av sin skjulthet, er betydningsfullt for oss. På norsk kan begrepene Widerfahrnis og Ereignis knyttes til begrepet musikalsk erfaring som eksistensiell erfaring (Varkøy, 2010).[8]

Striden mellom verden og jorden

I *Kunstverkets opprinnelse* (Heidegger, 2000b) undersøker Heidegger kunstverkets ontologiske status. Han hevder at kunstverket avdekker tingenes sanne væren, og han bruker et maleri av van Gogh som eksempel.

7 Kan oversettes med «gjennomførbarhetens forrang». Alle oversettelser fra tysk til norsk som ikke er etablerte oversettelser (f.eks. av Heideggers begreper), er mine egne.

8 Ord som Widerfahrnis, Ereignis og eksistensiell kan gi gammelmodige og for tiden ikke «politisk korrekte», romantisk-idealistiske assosiasjoner. Like fullt ble det engelske ordet *existential* kåret til årets ord i 2019 av oppslagsverket dictionary.com (https://www.dictionary.com/e/word-of-the-year/).

Den kunstneriske fremstillingen av et par sko som tilhører en bondekone i van Goghs kjente maleri lar oss vite hva en bruksting som et par sko i sannhet er (Heidegger, 2000b, s. 30–40). Vi ser noe i denne fremstillingen av skoene som bondekonen selv ikke får øye på. Hele hennes verden fremtrer for oss i dette maleriet; arbeidets besvær, engstelsen for ikke å ha nok brød eller for neste fødsel, gleden over nød som er overstått. Heidegger hevder at bruksting blir usynlige idet de går opp i selve bruken, mens kunstverk har en gjenstridighet som gjør at de trer frem og lærer oss noe om virkeligheten. Kunstens oppgave er for Heidegger å få oss til å stoppe opp og reflektere over vår væren.

Heidegger innfører begrepet *Erde* («jorden») som et motbegrep til begrepet *Welt* («verden»). I motsetning til verden, som representerer det seg-åpnende, står jorden for det i-seg-skjulende og lukkende. Jorden er det som sannheten kommer frem fra og strømmer tilbake til. Kunstverkets opprinnelse er forbundet med jorden, som igjen er knyttet til vår væren (Heidegger, 2003, s. 278–279). Jeg forstår dette som at kunstverket for Heidegger er særlig eksistensielt potent, at det på en séregen måte kan si noe om vår menneskelige eksistens og vilkårene for den.

Samtidig åpner det seg i kunstverket en *Lichtung* («lysning») som sannhetens hendelse kan skje innenfor. Når skotøyet går opp i sitt vesen i van Goghs maleri, blir alt værende sammen med det mer værende. Slik blir den selvtildekkende væren opplyst. Heidegger skriver: «Et slikt lys sammenføyer sitt skinn med verket. Dette skinn er det skjønne. *Skjønnhet er en måte sannheten fremtrer på som avdekkethet*» (Heidegger, 2000b, s. 64). Et annet sted sier han at «skjønnheten på en eiendommelig måte har gått sammen med sannheten» i kunstverket. Det er syntesen av sannhet og skjønnhet som «skinner og trer frem» (Heidegger, 2000b, s. 100–101).

Kunstverkets væren oppstår for Heidegger ikke først gjennom det opplevende subjektet, som for eksempel Kants (1995) tenkning innebærer.[9] Tvert imot eksisterer kunstverket selv som et støt som sannheten tildrar seg gjennom, som omstøter alt vi er vant til. Det kan sies at det kommer noe fra verket i møtet med det. Denne hendelsen i verket skjer på en måte hvor åpenhet

9 En del av Kants prosjekt i *Kritikk av dømmekraften* (1995) kan kort sagt sies å ha vært å vise hvordan evnen til å felle estetiske smaksdommer utgjør en særskilt del av den menneskelige erkjennelse.

og skjulthet, fremvisning og ivaretagelse står i et spenningsforhold til hverandre. Heidegger kaller den «striden mellom verden og jorden», som kjennetegner kunstverkets væremåte. Spenningen mellom verden og jorden er for Heidegger opphavet til glansen et kunstverk kaster over tingene (Gadamer, 2000b, s. 130). Det er også den som utgjør kunstverkets gjenstridighet.

Estetisk erfaring som nærvær

Heideggers idé om striden mellom verden og jorden danner utgangspunktet for litteraturteoretikeren Gumbrechts tese om estetisk erfaring som en *Oszillieren* («svingning») mellom meningseffekter og nærværseffekter i kunstverket (Gumbrecht, 2012, s. 340–341). Produktet av denne svingningen er for Gumbrecht imidlertid ikke en glans, men *Präsenz* («nærvær»). Denne spenningen utgjør noe av kunstverkets tiltrekning på oss ved at det tilbyr oss noe mer, noe som kommer til syne gjennom en syntese av betydnings- og nærværsdimensjoner i kunsten. Nærværsdimensjonene er knyttet til anelse, fantasi, drøm, myte og det gåtefulle, som ellers ikke vies mye oppmerksomhet i vår kartesiansk orienterte hverdagsverden (Ehrenforth, 2009; Gumbrecht, 2012, s. 334). Gumbrechts utgangspunkt er som nevnt at vi i den moderne verden har fjernet oss fra tingene, og at vi lengter etter en større nærhet til dem (Martínez, 2006). Den kan vi oppnå gjennom kunsterfaringer. Hans prosjekt kan sies å være et forsøk på å gjenopprette en opprinnelig erfaringssammenheng innenfor kroppens og rommets kategorier som en reaksjon på det kartesianske skillets «tap av verden» (Martínez, 2006). Gumbrecht påpeker at balansen mellom betydnings- og nærværsdimensjoner i estetiske erfaringer kan være ulik alt etter mediet de fremkommer gjennom. I litterære tekster, for eksempel, vil betydningsdimensjonene dominere, mens nærværsdimensjonene alltid dominerer når vi lytter til musikk (Gumbrecht, 2012, s. 343).

Hva er det som kommer til syne i kunsthendelsen?

For Heidegger fremstiller og åpner kunstverket en egen verden som ikke var der tidligere. Det er altså noe nytt som trer inn i verden med

kunstverket. Heidegger skriver at kunstverket ut over det tinglige også åpenbarer noe annet, som utgjør det kunstneriske. Kunstverket får dermed en dobbelthet: «Det synes nesten som om det tinglige i kunstverket er en underbygning som det andre og egentlige er bygget inn i og over» (Heidegger, 2000b, s. 11–12). Gumbrecht antyder til og med at det er noe nærmest håndgripelig, en substans, som kommer til syne i den estetiske erfaringen, øyeblikk av intensitet som synes å oppstå av ingenting, for så å forsvinne igjen. Han tar også her utgangspunkt i Heidegger, som hevder at kunstverkets sannhet oppstår av intet:

> *Dermed er kunsten sannhetens vorden og hendelse.* Er det ikke da slik at sannheten oppstår av intet? Det er det, hvis man med intet mener det værendes blotte og bare ikke, og med det værende forestiller seg noe forhåndenværende i vanlig forstand, som deretter kommer frem i dagen og rystes som det formentlig sanne værende gjennom at verket står frem som det gjør. (Heidegger, 2000b, s. 85–86)

Kunstverket som ting rystes i sin tinglighet når sannhetens hendelse skjer i det. Det nye som oppstår som av intet gjennom verket, har for Gumbrecht en form og substans og gir inntrykk av å få en nærmest romlig dimensjon (Gumbrecht, 2012, s. 345). Gumbrecht knytter dette fenomenet til Heideggers henvisning til grekernes *physis* i passasjen om templet i *Kunstverkets opprinnelse*, hvor sannhetens iverksettelse i templet og dets omgivelser er det som gir tingene (templet, naturen, menneskene, dyrene) deres glans og skinn og får dem til å «tre inn i sine gestalter og komme til syne som det de er» (Heidegger, 2000b, s. 43–45). Gumbrecht kaller slike fremtredelser for epifanier (Gumbrecht, 2012).[10] Han nevner de tradisjonelle japanske teaterformene no og kabuki som eksempler på kunstformer som etterlikner bevegelsen av tilsynekomst og tilbaketrekking, som vi finner i Heideggers kunsttenkning. Når det værende trer frem og avdekker sin væren som sannhet i kunstverket, kommer sannheten frem fra jorden og strømmer tilbake til den. Det er denne romlige epifanidimensjonen som er det sentrale innholdselementet i disse teaterformene.

10 Ordet epifani henspiller på Guds tilsynekomst på jorden gjennom barnet i krybben.

Skuespillerne ankommer scenen over en bro som går fra et lite trehus og frem til scenen gjennom publikum. Mens de går over broen, fremfører de en komplisert koreografi av mime- og skrittbevegelser frem og tilbake til vekslende, arkaiske trommerytmer. Etter fremføringen på scenen trekker de seg tilbake samme vei, bare at de nå gjennom sine bevegelser synes å prøve å gjøre sin fremtredelse ugjort, viske ut inntrykket av at de i det hele tatt har vært til stede. Denne fremkomsten og tilbaketrekkingen varer til sammen ofte lenger og beskjeftiger tilskuernes oppmerksomhet mer intenst enn det som spilles på selve scenen. Demonene i fremføringene, som spiller uten masker, med bustete hår og halvåpne øyne, fremfører selsomme, uregelmessige bevegelser mens de strekker tungen ut, noe som gir inntrykk av at de både er og ikke er av denne verden. Gumbrecht bemerker at dette gir assosiasjoner til pinsetungene i den kristne tradisjonen. Tungetale har som kjent også denne dobbeltheten av noe semantisk og ikke-semantisk, og dermed noe metafysisk, ved å være tale som angir å kunne formidle mellom den fysiske og den åndelige verden. For Gumbrecht spiller disse teaterformene dessuten på zen-motivet om umuligheten av overgangen fra ingenting til verdenen av former og begreper. Zen-mestre lærer sine elever å motstå fristelsen til å prøve å oversette dette ingenting til hverdagsverdenens former og begreper. I stedet bør de heller la det være det det er, og la det virke på seg. For Gumbrecht betyr det å slutte alltid å skulle spørre hva kunstverk *betyr*, men heller la deres nærvær virke på oss i en holdning av la-være (Gumbrecht, 2004, s. 173–176).

Gjennom dette eksemplet illustrerer Gumbrecht tilsynekomsthendelsens dynamikk og form. Han fremhever hvordan en holdning av la-være er en adekvat måte å la kunstverks materialitet og nærvær virke på oss på – uten å avkreve oss selv (eller andre) en full forståelse av verket. For Gumbrecht er dette også en form for forståelse, en forståelse som hviler i kunstverkets nærvær. Jeg skal komme tilbake til Gumbrechts estetikkonsept. Først vil jeg utdype spørsmålene om hva kunstens sannhet dreier seg om, og hva som kjennetegner kunstens væremåte, for henholdsvis Heidegger og Adorno.

Kunsterfaringens sannhet og væremåte

Gadamer (2000b, s. 130) hevder i sin innføring til *Kunstverkets opprinnelse* at kunstverkets sannhet for Heidegger ikke finnes som et enkelt

budskap, men at den består av den uutgrunnelige meningen som gis ut fra striden mellom verden og jorden, mellom fremvisning og ivaretagelse. I forbindelse med sin utlegning av striden mellom verden og jorden bruker Heidegger det greske ordet aletheia om kunstens sannhet. Aletheia er Heideggers foretrukne sannhetsbegrep fremfor *veritas,* sannhet som riktighet, som innebærer overensstemmelse mellom påstand og virkelighet (Heidegger, 2011). Aletheia betyr *Unverborgenheit* («det værendes avdekkethet») (Heidegger, 2000b, s. 56). Ordet står i motsetning til *letheia*, som betyr «glemsel», «drøm», «tilslørthet» (Ahvenniemi, 2010, s. 25). Gunnar Skirbekk (1966, s. 87) påpeker i sin undersøkelse av Heideggers sannhetsbegrep at aletheia, som han oversetter til «det ikkje bortgløymde», synes å stå for det sanne som «det nærverande» eller «det verande sitt nærvere».

Videre hevder Heidegger (2000b, s. 61) at det værendes avdekkethet aldri bare er en tilstand, men en hendelse eller tildragelse. Vi blir dratt inn i «det verande sitt nærvere» (Skirbekk, 1966, s. 87). Det er ikke sannhet som riktighet eller korrespondanse det er snakk om her. Aletheia betegner en mer opprinnelig form for sannhet, egentlig et eksistensial-ontologisk *vilkår* for at sannhet som riktighet er mulig (Skirbekk, 1966, s. 88).

For Adorno, derimot, kan kunstverk etter Auschwitz ikke uttrykke en sannhet som en positiv mening, det ville oppleves som en hån mot ofrene. Derved slår for ham enhver metafysisk forankret bejaelse av menneskelige eksistensvilkår om i blasfemi. Adorno kritiserer Heideggers tolkning av «væren-til-døden» i *Sein und Zeit* for å være en ahistorisk katalysator for egentlighet og sann eksistens (Hammer, 2002, s. 85). Den eneste muligheten for å kunne være mottagelig for det transcendente, som vårt metafysiske begjær fremtvunget av meningsløsheten etter Auschwitz åpner for, ligger i å vende ryggen mot enhver immanens og i stedet fastholde et nihilistisk standpunkt. For Adornos kunsttenkning betyr det at kunsten må fremstille *das ganz Andere,* «det radikalt Andre» eller «det ikke-identiske», som består av «en ny og uhørt konfigurasjon av forholdet mellom subjekt og objekt, hvor objektet får komme til uttrykk i all sin sansemessige materialitet» (Hammer, 2002, s. 116). Det innebærer at kunsten ikke bare – som hos Kant – konstitueres gjennom subjektets forstandskategorier, men i stedet fremstiller et uavhengig og konkret *noe* i seg selv. Adorno postulerer slik «objektets forrang» over subjektets enhet

og beherskelse (Hammer, 2002, s. 90–93, 118). For Adorno innebærer den metafysiske erfaringen en foregripelse av noe virkelig, et illusorisk skinn, som artikulerer et utopisk løfte om «det som ikke er skinn», altså om et annet og ikke-instrumentelt forhold til tingene og, som en følge av dette, også et løfte om en annen politikk (Hammer, 2002, s. 100). Kunsten har for Adorno dermed en samfunnsmessig funksjon ved å avsløre undertrykkende samfunnsstrukturer. Kunsten må transcendere dialektisk, ut over seg selv, for å kunne ha samfunnsmessig betydning. Adorno mener at Heideggers kunstsyn innebærer at kunsten ikke kan transcendere ut over seg selv, siden Heidegger «beslaglegger» transcendensen (Adorno, 2003, s. 420) og lukker den inne i sin egen immanente «værenskultus»: «Heideggers transcendens er en absolutt immanens som er forstokket overfor sin egen immanente karakter» (Adorno, 1992, s. 120–121). Jeg har her ikke anledning til å gå nærmere inn på Adornos kritikk av Heideggers transcendens, som jeg uansett ikke anser å hindre relevansen av Heideggers tenkning for dette essayets tematikk. I det følgende skal jeg løfte frem noen videre momenter i Adornos tenkning som belyser tilsynekomsthendelsen.

Adorno hevder at kunstverk genererer noe *mer* og derved overskrider sin egen tilsynekomst (Adorno, 1999, s. 143). Kunstverk er laget av mennesker med natur som materiale: toner, stein, ord. Naturen har for Adorno en iboende skjønnhet som ser ut til å si mer enn den er. Kunstens idé handler om å fravriste naturen det kontingente ved dette som er noe mer, men også å fordreie det som uvirkelig. Kunstverk kan få dette *mer* til å vise seg. Det er ved å fremstille dette overskytende at kunstverk blir kunstverk. De produserer dermed sin egen transcendens, og det er ved å iverksette denne transcendensen at kunstverk blir åndelige. Dette overskytende er ikke bare sammenhengen mellom deler og helhet. Kunsten fremviser noe som tilhører noe Annet, som Adorno sammenlikner med Benjamins (1972–1989) begrep *aura*, et fenomen som kan vise ut over seg selv, i kraft av å være lukket. Autentiske kunstverk har for Adorno en immanent karakter av akt som gir dem preg av noe plutselig, noe momentant, som vi kan registrere gjennom den følelsen vi får når vi blir overfalt av et betydelig verk (Adorno, 1999, s. 143–145). Adorno hevder videre at «(t)ilsynekomstens øyeblikk i verkene er … den paradoksale

enheten … mellom det som forsvinner og det som blir bevart» (Adorno, 1999, s. 146). Her kan vi – til tross for at Adorno sannsynligvis ikke ville ha likt sammenlikningen –ane en affinitet til Heideggers tenkning om striden mellom verden og jorden i *Kunstverkets opprinnelse*.

Adorno bruker ordet epifani for å beskrive kunstverks væremåte: «Kunstverk er nøytraliserte epifanier, som dermed er kvalitativt forandret» (Adorno, 1999, s. 146–147). Det kunstverk åpenbarer, er ikke identisk med det de fremstiller. Det som åpenbarer seg i kunstverket, er altså «etwas, was es nicht gibt», noe som ikke finnes, men som, fordi det åpenbares, også må være mulig (Adorno, 1970, s. 128, 188). Kunstverkets sannhet har for Adorno dermed en utopisk karakter. Kunstverket er for ham det eneste som representerer det ikke-værende midt i det virkelige. Det betyr at kunstverkets sannhet bare fremtrer som negasjon. Kunst er bare i stand til å si hva den sier, ved ikke å si det (Adorno, 1999, s. 133). Hvis den hadde sagt det klart og tydelig, hadde den ikke vært kunst. Kunstens måte å være sann på utgjøres som nevnt av dens mulighet til å fremstå som «det ikke-identiske».

Tilsynekomstens og nærværets estetikk

Martin Seels (2003) utgangspunkt er at alle ting og fenomener kommer til syne (*erscheinen*) eller fremtrer for våre sanser. Seel skiller imidlertid mellom vanlige sanselig erkjennbare objekter og estetiske objekter. Objekter er estetiske når de i sin tilsynekomst hever seg mer eller mindre radikalt over det som er begrepslig fikserbart med tanke på deres utseende, hvordan de høres ut, eller hvordan det kjennes å ta på dem (Seel, 2003, s. 47). Estetisk erfaring er altså en slags superlativform av både tilsynekomst og sanselig erkjennelse som går ut over det som kan settes på begrep. Når kunstverk fremtrer, oppstår det noe mer. Kunstverks meningsfylde fremkommer gjennom en integrert erfaring av noe både sanselig og begrepslig som er preget av en autentisk hendelseskarakter: «Kunstverk er ikke *Erscheinungsdinge* («tilsynekomstting») med et åndelig innhold i tillegg, de er genuine tilsynekomsthendelser (*Ereignisse des Erscheinens*)» (Seel, 2003, s. 48). Seel hevder videre at vi i møter med kunstverk møter nærvær av menneskelig liv. I dette møtet

fremkommer en særegen tilsynekomst av *Präsenz* («nærvær») som oppleves helt reell, og som får oss til å se vår egen eksistens i et nytt lys (Seel, 2003, s. 160–161). Kunstverk besitter en dobbeltkarakter som innebærer at deres tilsynekomst skjer gjennom «en performativ prosess … hvor kunstobjekters nærvær går sammen med en særlig presentasjon av nærvær» (Seel, 2003, s. 186).

Gumbrecht lener seg mot Seels tilsynekomstbegrep, men også mot Adorno når han bruker begrepet epifani om den modaliteten som etter hans syn kjennetegner estetisk erfaring (Gumbrecht, 2012, s. 334). Gumbrecht velger å bruke uttrykket estetisk *opplevelse* i stedet for *erfaring*, siden han vektlegger de ikke-begrepsfestede dimensjonene ved erfaringen før den reflekteres språklig i en erfaring. Disse dimensjonene betegner han som *Präsenzeffekte* («nærværseffekter»). Estetisk opplevelse karakteriseres av *Augenblicke von Intensität* («øyeblikk av intensitet»), som vi kan «fortape oss i» gjennom konsentrert intens oppmerksomhet. Samtidig er denne oppmerksomheten preget av en tilbakelent holdning. Gumbrecht refererer her eksplisitt til Heideggers begrep *Gelassenheit* (Gumbrecht, 2012, s. 338; Heidegger, 2008). Slike øyeblikk nytter det ikke å prøve verken å produsere, forlenge eller fastholde viljemessig, de er flyktige og forgjengelige (*ephemer*) av karakter. Det å fortape seg i slike øyeblikk er for Gumbrecht knyttet til *Insularität* («avsondrethet»), som betegner et moment av avstand til hverdagsverdenen, som er enda et karakteristisk trekk ved konteksten rundt den estetiske opplevelsen. Den estetiske opplevelsen oppstår, som allerede nevnt, ifølge Gumbrecht gjennom «en svingning mellom nærværseffekter og betydningseffekter» (*Oszillation zwischen Präsenzeffekten und Sinneffekten*) i det estetisk sansede objektet (Gumbrecht, 2004, s. 18). Gumbrecht refererer i denne sammenhengen til Gadamers refleksjon over poesi som kunstverk, og til den «fullbydelsessannheten» (*Vollzugswahrheit*) som utspiller seg når «sannheten skjer i diktet». Gadamer foreslår at det som skjer, er at diktet «synger»:

> Er det i slike tekster virkelig bare betydningsorientert lesning? Er det ikke *sang*? Prosessen, hvor diktet taler, er den bare båret av en betydningsintensjon? Taler ikke samtidig en «fullbyrdelsessannhet» (*Vollzugswahrheit*) gjennom den? Det er den oppgaven diktet stiller oss overfor. (Gadamer, 2000a, s. 63)

For å forklare hva *Vollzug* i forbindelse med en kunsterfaring innebærer, trekker Gadamer i en annen tekst inn Aristoteles' begrep *energeia* (Gadamer, 1993, s. 386). Dette begrepet kan ifølge Gadamer bety både aktualitet, aktivitet og virkelighet og brukes av Aristoteles også for å begrepsfeste *kinesis*, som betyr bevegelse. Energeia er ikke som *Ergon*, som har sin væren i den fullendte fremstillingen, i et ferdig arbeid. Energeia står derimot for en prosess som har sin fullendte væren og verdi i seg selv. Ordet Vollzug innebærer at visse ting bare «er der», nærværende, idet de utspiller seg i en handling, og ikke idet de gjøres til gjenstand. Energeia besitter dessuten en karakteristisk tidsstruktur som er kjennetegnet av samtidighet. Det som skjer i en slik erfaring, oppfattes ikke som at erfaringens ulike deler skjer kronologisk, etter hverandre, men snarere som et nærvær av alt samtidig, som en dveling ved og hensunkethet i det erfarte som helhet. Videre poengterer Gadamer at kunsterfaringen ikke bare er «opptak» av noe, snarere går den erfarende selv opp i den. Betrakteren, leseren eller lytteren går i dialog med verket gjennom en oppmerksom, ventende holdning som lar verket fremtre som om det skulle utføre en handling eller komme med en tiltale. Når vi lar oss innfange i kunstverkets sfære og lar oss fascinere, kan vi si «slik er det», idet kunstverkets verden fremstår som en overlegen virkelighet for oss (Gadamer, 1993, s. 386–388).

Konklusjon og avslutning

Hva er det da som står på spill i musikkopplevelsen? Hva er denne glansen et kunstverk kaster over tingene, som drar oss mot kunsten? Hvilke nøkler til tiden og vår eksistens er det musikken har, som gjør at vi lar den akkompagnere oss ved historisk inngripende hendelser? I dette essayet har jeg utforsket den musikalsk-estetiske erfaringens karakter av å være en tilsynekomsthendelse, hvor Heideggers tenkning har stått i sentrum. Hans ideer omkring sannhetens tilsynekomst i kunstverket, som har inspirert flere av teoretikerne jeg henviser til, oppfatter jeg som et sentralt moment ved musikalsk-estetisk erfaring som eksistensiell erfaring. Det som kjennetegner denne typen musikalsk erfaring, er at den er særlig egnet til å bringe oss i kontakt med menneskelivets grunnvilkår. Disse

grunnvilkårene handler om spørsmål som avhengighet, sårbarhet, dødelighet, ensomhet og relasjoners skjørhet. Videre kan det handle om kategorier som menneskeverd, lidelsens problem, håp, tid, død, tilhørighet og sammenheng (Varkøy, 2009, s. 122).

Tilsynekomstdimensjonen ved den eksistensielle erfaringen vektlegger dens nyhets- og øyeblikkskarakter. Videre vektlegges erfaringens karakter av tildragelse og performativ akt, altså dens egenskap av å være en hendelse. Et sentralt moment er vår manglende kontroll over den, at den skjer uten at vi kan planlegge eller styre den. Snarere blir vi dratt inn i hendelsen og berøres affektivt av den, slik at vi ser vår egen eksistens i et nytt lys. Flere av teoretikerne jeg refererer til, snakker om at «det oppstår noe mer» gjennom en slik erfaring, et skinn, et nærvær, en aura, en epifani, noe «ikke-identisk» eller skjønnhet. Dette «mer» inngår – særlig hos Heidegger – i kunstens sannhet. Tilsynekomstdimensjonen handler videre om estetisk transcendens, altså overskridelse av det konkrete vi kan oppfatte gjennom våre sanser, eller i det minste om «å oppholde seg ved grensen til det ordløse» (Ehrenforth, 2009). Slike erfaringer oppstår gjennom et spill mellom semantiske og ikke-semantiske dimensjoner og kan ikke fullt ut forstås og forklares. De betinges av en holdning som gir rom for undring, åpenhet og la-være fremfor at den som erfarer, har full kontroll over opplevelsen. Subjektet må snarere la kunstverket tale gjennom seg i en tilstand av ekstrem mottagelighet. Videre betinges slike erfaringer av bestemte situasjoner, som avstand til hverdagsverdenen. Disse erfaringene treffer oss som historiske vesener på måter som kan angå vår fortid, nåtid og fremtid. De kan vekke og levendegjøre minner og historiske hendelser, de kan ha utopisk kraft eller tvinge oss til å begynne på nytt.

Hvis vår manglende kontroll over tilsynekomsthendelsen er sentral, slik jeg hevder i dette essayet, er det da et ideal å skulle oppgi kontollen og fornuften og hengi seg til de irrasjonelle sidene ved kunsterfaringen? Er det slik at Gadamers idé om å la seg inndra i overleveringshendelsen, Heideggers imperativ om å søke «det verande sitt nærvere» i sannhetshendelsen samt Gumbrechts og Seels nærværsestetikk innebærer å ta farvel med fornuften og gi seg en intimitets- og hengivenhetstvang i vold? Ideen om tilsynekomsthendelsen kan unektelig fremstå som mystisk og

overnaturlig, ikke minst gjennom ordbruk og eksempler i forbindelse med noen av disse posisjonene. Gumbrecht har for eksempel blitt kritisert for å ville fremsverge en sekulær form for mystisk-religiøs erfaring med sitt nærværskonsept (Gumbrecht, 2004, s. 169). Å rette søkelyset mot slike ideer kan åpenbart bidra til en romantisering av den musikalske erfaringen som ikke er tjenlig for mitt anliggende. Det ville flytte den musikalske erfaringen nærmere den overflatiske hedonistiske opplevelsen enn den eksistensielle erfaringen jeg er opptatt av å belyse og begrunne i dette essayet. Den samsvarer med Gadamers beskrivelse av den egentlige erfaringen som «den erfaringen hvor mennesket blir seg bevisst sin egen endelighet» (Gadamer, 2012, s. 398).

Operasang fra balkonger betyr noe annet etter at covid-19 rammet verden. Her var det ikke balkonger som kulisser på en operascene det ble sunget fra, men virkelige balkonger i virkelige italienske byer. Hvilken mening er det denne balkongsangen fra virkeligheten dypest sett formidler – i tillegg til teksten og det den ellers betyr? Hvilke nærværs- og meningseffekter er det som er i sving? Hva er det som kommer til syne, eller for å si det med Gadamer, hvilken sannhet synger gjennom den – midt inn i vårt (i det minste gjelder det for store deler av verden) – teknologisk velutviklede og siviliserte liv i 2020? Denne sannheten vil ikke nødvendigvis i sin helhet kunne beskrives med ord, den vil også kunne fremtre mer som en fornemmelse. Den kan fremtre som «noe som ikke *taler*, men som bare kan *vise* seg» (Mersch, 2001, s. 276).

Likevel kan det kanskje sies at balkongsangen formidler at vi i enda mindre grad enn vi trodde kan kontrollere våre livsbetingelser selv? At vi er forbundet på nye måter, siden vi i større grad enn vi ante, trenger hverandre? At vi er kastet inn i verden og utsatt for livet, og at vi alle skal dø? At vårt liv er som aletheia, en tilsynekomst i verden som i det lange løps perspektiv varer et øyeblikk, for så å forsvinne igjen tilbake til jorden? Hvis det er slik, settes liknende meningsdimensjoner i spill gjennom balkongsangen som de som kommer til uttrykk i andresatsen i Brahms' *Ein deutsches Requiem*: «Denn alles Fleisch, es ist wie Gras». Begge musikkuttrykk vitner om musikkens unike mulighet til å la eksistensielle spørsmål og sannheter komme til syne slik at de berører oss dypt, både emosjonelt og intellektuelt.

Referanser

Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, Bd. VII). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. W. (1992). Fra: Negative Dialektik: Væren og eksistens (K. E. Johansen, Overs.). I K. E. Johansen (Red.), *Essays i utvalg* (s. 112–144). Oslo: Gyldendal.

Adorno, T. W. (1999). *Estetisk teori* (A. Linneberg, Overs.). Oslo: Gyldendal.

Adorno, T. W. (2003). *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit* (*Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. VI). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ahvenniemi, R. S. (2010). *Sannhet som kunst: Om Martin Heideggers og Theodor W. Adornos syn på «sannhet», om måten de relaterer sannheten til kunsten på, og om den rollen mennesket får i forhold til virkeligheten i denne prosessen* (Masteroppgave). Universitetet i Bergen, Bergen. Hentet fra http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/4126/70211319.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ahvenniemi, R. S. (2011). Sannhet som kunst: Om å lese Heidegger og Adorno. *Norsk filosofisk tidsskrift, 46*(3), 225–237.

Amos, B. (2006). *Widerfahrnis: Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heideggers Sein und Zeit*. Münster: Monsenstein und Vannerdat.

Benjamin, W. (1972). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. I R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Red.), *Gesammelte Schriften* (Bd. 1, s. 471–508). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bollnow, O. F. (1969). *Eksistensfilosofi og pedagogikk* (R. Myhre, Overs.). Oslo: Fabritius.

Dallmayr, F. (1991). *Life-world, modernity and critique: Paths between Heidegger and the Frankfurt school*. Cambridge, England: Polity Press.

Ehrenforth, K. H. (2009). Auszug aus der Dankesrede in der Feierstunde: aus Anlass seines 80. Geburtstages am 20. November 2009 in der Hochschule für Musik und Theater Hannover. *Diskussion Musikpädagogik, 44*(9), 5–6.

Ehrenforth, K. H. (2015). Art and «truth». Heidegger's ontology in light of Ernst Bloch's philosophy of hope and Hans-Georg Gadamer's play-metaphor. Three impulses for a new perspective of musical Bildung (H. Fossum, Overs.). I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations 15* (s. 243–256). Dordrecht: Springer.

Fossum, H. (2010). *På sporet etter den estetiske erfaring : Om «det estetiske» i musikkpedagogikk og musikktenkning, med fokus på tenkning omkring den estetiske erfaring og «det estetiske» i Tyskland ved inngangen til et nytt årtusen* (Masteroppgave). Norges musikkhøgskole, Oslo. Hentet fra https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/172508

Fossum, H. (2015). Towards an ontological turn in music education with Heidegger's philosophy of being and his notion of releasement. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.),

Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations: music, education and personal development (s. 75–97). Dortrecht: Springer.

Gadamer, H.-G. (1993). Wort und Bild – «so wahr, so seiend». I H.-G. Gadamer (Red.), *Gesammelte Werke.* (Bd. 8, s. 373–399). Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Gadamer, H.-G. (2000a). *Hermeneutik, Ästhetik, praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch.* (3. utg.). Heidelberg: Carsten Dutt.

Gadamer, H.-G. (2000b). Innføring (E. Øverenget & M. Steinar, Overs.). I M. Heidegger (Red.), *Kunstverkets opprinnelse* (s. 111–134). Oslo: Pax forlag.

Gadamer, H.-G. (2012). *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (L. Holm-Hansen, Overs.). Oslo: Pax forlag.

Gumbrecht, H. U. (2003). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Redwood City, CA: Stanford University Press.

Gumbrecht, H. U. (2004). *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz* (J. Schulte, Overs.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gumbrecht, H. U. (2012). Epiphanien. I J. Klein (Red.), *Präsenz* (s. 332–399). Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Hammer, E. (2002). *Theodor W. Adorno*. Oslo: Gyldendal.

Heidegger, M. (1985). *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst* (Martin Heidegger Gesamtausgabe 43). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (1993). *Sein und Zeit* (17. utg.). Tübingen: Max Niemeyer.

Heidegger, M. (1996). *Oikos og techne: Spørsmålet om teknikken og andre essays* (E. A. Wyller, Overs.). Oslo: Aschehoug.

Heidegger, M. (2000a). *Introduction to metaphysics*. New Haven, CT: Yale University Press.

Heidegger, M. (2000b). *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax Forlag.

Heidegger, M. (2003). Wozu Dichter? I F.-W. von Herrmann (Red.), *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (2008). *Gelassenheit* (14. utg.). Stuttgart: Klett-Cotta.

Heidegger, M. (2011). On the essence of truth. I D. F. Krell (Red.), *Basic writings* (s. 65–82). London, England: Routledge.

Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* (E. Hammer, Overs.). Oslo: Pax forlag.

Macdonald, I. (2011). «What is, is more than it is»: Adorno and Heidegger on the priority of possibility. *International Journal of Philosophical Studies, 19*(1), 31–57. https://doi.org/10.1080/09672559.2011.539357

Martínez, R. S. (2006). «Die Produktion von Präsenz». Einige Überlegungen zur Reichweite des Konzepts der «ästhetischen Erfahrung» bei Hans Ulrich Gumbrecht. I Sonderforschungsbereich 626 (Red.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin: Freie Universität Berlin.

Mersch, D. (2001). Aisthetik und Responsivität: Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung. I E. Fischer-Lichte, C. Horn, S. Umathum & M. Warstat (Red.), *Wahrnehmung und Medialität*. Tubingen: A. Francke Verlag.

Mörchen, H. (1981). *Adorno und Heidegger: Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikdidaktik* (2. utg.). København: Akademisk Forlag.

Øverenget, E. & Mathisen, S. (2000). Etterord. I M. Heidegger (Red.), *Kunstverkets opprinnelse* (s. 135–155). Oslo: Pax forlag.

Schaanning, E. (2012). Introduksjon. I H.-G. Gadamer (Red.), *Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (s. 9–19). Oslo: Pax forlag.

Seel, M. (2003). *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sheenan, T. (2009). The turn. I B. W. Davis (Red.), *Heidegger: Key concepts* (s. 82–101). Cambridge: Acumen Publishing.

Skirbekk, G. (1966). *Dei filosofiske vilkår for sanning: Ei tolking av Martin Heideggers sanningslære*. Oslo: Det norske samlaget.

Varkøy, Ø. (2009). The role of music in music education research: Reflections on musical experience. *Nordic Research in Music Education. Årbok, 11*, 233–246.

Varkøy, Ø. (2010). Musikkopplevelse som eksistensiell erfaring – i kunnskapsløftet. I J. H. Sætre & G. Salvesen (Red.), *Almenn musikkundervisning* (s. 23–38). Oslo: Gyldendal.

Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk?: En musikkpedagogisk idéhistorie* (3. utg.). Oslo: Gyldendal Akademisk.

Wheeler, M. (2020). Martin Heidegger. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu/entries/heidegger/

KAPITTEL 4

Den musikalske etik

Nanette Nielsen[1]

Universitetet i Oslo

Abstract: Music studies and philosophy have over the past few years seen increasing interaction: music scholars have found inspiration in philosophical topics and methods, and philosophers have engaged enthusiastically with the world of music, for example by using the art form to gain new insight into topics such as emotion, consciousness, and ethics. This scholarly interaction continually presents new and exciting interdisciplinary avenues through which both music studies and philosophy can develop and grow. While drawing on a selection of recent literature and approaches, this article accounts for (what I call) 'musical ethics' and discusses what music might bring to scholarly discourse about ethics. Instead of viewing music as a philosophical 'problem' that needs to be solved, I suggest that a more fruitful strategy is to approach music and musical engagement as a philosophical opportunity through which we can better understand ourselves and the world around us. With a focus on examples of film music, I argue that musical ethics can uncover important facets of what it means to be both human and humane.

Keywords: ethics, film music, listening, phenomenology

Introduktion

For nogle få år siden havde jeg en samtale med en filosof, som arbejdede indenfor den analytiske (eller angloamerikanske) filosofi. Han spurgte mig om mit forskningsområde, og da jeg fortalte ham om min særlige interesse i forholdet mellem musik og etik, blev han meget forbavset: musik og etik? Det var nok de to forskningsemner, som – for ham som

1 Dette arbejde er delvist finansieret af Norges forskningsråd gennem ordningen Sentre for fremragende forskning, prosjektnummer 262762.

Sitering av denne artikkelen: Nielsen, N. (2020). Den musikalske etik. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 4, s. 61–77). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch4

filosof – fundamentalt set havde allermindst med hinanden at gøre; som et abstrakt objekt kunne musik da vanskeligt relateres til etiske problemstillinger. Selv blev jeg ikke helt overrasket over hans reaktion. Jeg havde på det tidspunkt allerede skrevet bogen *Music and Ethics*, hvor vi bl.a. redegjorde for den analytiske filosofis typiske tilgang til musik gennem årene, og hvordan denne indfaldsvinkel havde blokeret for visse perspektiver, især de perspektiver, som havde relevans for etik og en dybere, erfaringsmæssig forståelse af mennesket (Cobussen & Nielsen, 2012).

Men hvordan er det, at musik og musikalsk engagement kan bidrage til etikkens verden? Musikvidenskab og filosofi har over de seneste 10 år set en endnu tættere bevægelse mod hinanden: musikforskere har fundet inspiration i at anvende filosofiske metoder, og filosoffer har engageret sig i musikkens verden, for for eksempel at forske videre i komplekse emner som følelser, bevidsthed og etik. Resultatet er en udvidelse af musikfilosofisk diskurs, der har åbnet op for nye interdisciplinære tilgange og metoder, som i stigende grad baserer sig på en kritisk distance til den slags filosofi – angloamerikansk eller analytisk filosofi – som har behandlet musik som et problemfyldt objekt og ikke som en engagerende proces (se f.eks. Ridley, 2004; Bowie, 2007; Cobussen & Nielsen, 2012).

Denne artikel vil beskæftige sig med hvad jeg vil kalde 'den musikalske etik', og redegøre for, hvad engagement med musik kan bringe til diskursen om og forståelsen af etiske udfordringer og muligheder. I modsætning til at se musik som et problem som filosofien på en eller anden måde skal, eller bør, løse, foreslår jeg i stedet at se musik og musikalsk engagement som en filosofisk mulighed for endnu bedre at afdække, hvordan vi bedst kan forstå os selv og verden omkring os (for et lignende perspektiv, se også Higgins, 2011, 2012). Kort sagt belyser denne artikel, hvordan den musikalske etik kan lære os mere indgående, hvad det vil sige at være menneske og menneskelig.

Musik som objekt og musik som proces: forskellige etiske perspektiver

Den filosofiske interesse i forholdet mellem musik og etik er et emne, som kan spores helt tilbage til antikken og til Platon, som mente, at musik kunne

have en stærk indflydelse på social moral, og at kunstnerisk kraft derfor burde blive kontrolleret (se Book II of *Laws*, and Books III and X i *Republic*). Hvor Platon mente, at musik kunne påvirke og forme moralske holdninger, har megen diskussion siden da beskæftiget sig med, hvorvidt denne etiske kapacitet er noget, som i en eller anden forstand findes i musikken selv, eller om den er kontekstuelt determineret. Spørgsmål i relation til den første tilgang kan f.eks. forholde sig til, om en bestemt slags musik ville være 'bedre' og i højere grad inspirere til moralsk handling. En mere kontekstorienteret tilgang ville være mindre optaget af musikken selv (f.eks. stilart, strukturel opbygning eller andet musikalsk indhold) og være mere interesseret i, hvordan bestemt musik bliver brugt i forskellige sammenhænge, f.eks. kirkelige handlinger, for at underbygge eller forme etisk-relevante holdninger.

Det 20. århundrede har været præget af, hvad filosof Aaron Ridley kalder 'autonomania' (Ridley, 2004); et ideal, som byggede videre på den formalistiske holdning, at musik er autonom og derfor skal og bør holdes fri af diskussioner om etik. Ifølge det autonomaniske perspektiv er musik som kunstform for ophøjet til at kunne drages ind i noget så verdsligt som etiske problemstillinger. For det 20. århundrede, som Lawrence Kramer opsummerer, kan musikkens rolle dermed beskrives således:

> [M]usic has or should have a special status beyond good and evil, and not in the Nietzschean sense. Music, and above all Western art music, should not be pestered with ethical questions (Kramer, 2002, s. 165).

Den vestlige kunstmusik har gennem det 20. århundrede været enten bebyrdet eller beskattet med denne statustildeling, ikke mindst i diskussioner relateret til etiske spørgsmål. Et berømt – eller berygtet – eksempel er Theodor W. Adorno, som kritiserede jazz og populærmusik for at bidrage til moralsk forfald (Adorno, 1976). Denne musikkritiske holdning har også påvirket musikfilosofien i det 21. århundrede, hvor indflydelsesrige analytiske filosoffer som Roger Scruton og Peter Kivy har fortsat med at fremhæve og diskutere positive facetter af den vestlige kunstmusiks moralske karakter og effekt (f.eks. Scruton, 2014 og Kivy, 2009).

Afgørende for diskussioner om musik og etik i det 21. århundrede er spørgsmålet om, hvorvidt musik skal anses som et objekt eller en proces. Hvis betragtningsmåden er objekt-orienteret, bliver musikkens historie

hurtigt værkhistorie, og disse værker, og deres eventuelle omgang med etiske spørgsmål (om nogen), afklares ved hjælp af musikanalyse. En objekt-orienteret indfaldsvinkel til musik ville f.eks. være interesseret i, hvorvidt et værk kunne indeholde bestemte 'egenskaber' ('properties'), som ville komme frem gennem musikalsk udtryk. Helt præcist hvordan dette (objektive) udtryk relaterede til modtagerens (subjektive) indtryk, ville dog ofte være mindre klart: en filosof som Peter Kivy er blevet kritiseret for manglende ambition i forhold til at forklare forholdet mellem det objektive og det subjektive. I Kivys framework er de musikalske egenskaber i udgangspunktet opfattet af modtageren: han kalder dem 'perceived properties', og vi opfatter dem 'i musikken' (Kivy, 2009, s. 98). Men han forklarer ikke nærmere, hvordan de er opfattet, eller hvorfor dette ville være af nogen betydning. For en filosof som Andrew Bowie er dette utilfredsstillende, fordi det erfaringsmæssige, fænomenologiske aspekt ikke er en del af analysen, og fordi det af en modtager kan opfattes som meningsfyldt – hvad enten det drejer sig om etiske eller følelsesmæssige aspekter – og ikke kan reduceres til 'perceived properties', der på en eller anden måde er til stede i musikken:

> The point Kivy should be making is made by Merleau-Ponty (1945), who rejects the objectifying language of perceived properties in favour of the idea that the perceived world, including music, is already full of meanings. These are of a kind which cannot be reduced to being "perceived properties" because what they are depends both on the context in which they are encountered and on those encountering them (Bowie, 2007, s. 24).

Det som Bowie implicit opfordrer til her, er i stedet en procesorienteret tilgang til musik; en tilgang som bliver mere og mere udbredt i musikfilosofien i det 21. århundrede, ikke mindst i diskussioner om, hvordan musik relaterer til etik (se f.eks. Higgins, 2011; Nielsen & Cobussen, 2012; Warren, 2014; Nielsen & Phillips-Hutton, 2021). For denne musikfilosofi – som er grundstenen i den musikalske etik – er det at forstå musik som proces og engagement vigtigt for at kunne sige noget om dens etiske kapacitet. I *The Music of Our Lives* (Higgins, 2011) skriver filosoffen Kathleen Higgins for eksempel om, hvordan musik har etisk relevans p.g.a. tre aspekter: 1) dens psyko-fysiologiske kraft til at influere en lytters perspektiv og opførsel, 2)

dens evne til at udvikle de af lytterens kapaciteter som kan have værdi for etisk levemåde, og 3) musikkens kapacitet til at forekomme i metaforiske og symbolske roller som kan assistere etisk refleksion (Higgins, 2011, s. 114). I en senere bog, *The Music Between Us* (Higgins, 2012) placerer hun musikkens etiske signifikans helt centralt i hjertet af, hvad det vil sige at være menneske, og skriver, at "ved at gøre os i stand til at mærke vores fælles forbindelse (*interconnection*) som mennesker, kan musik hjælpe med at gøre os mere menneskelige" (Higgins, 2012, s. 2). På lignende vis har filosof Martha Nussbaum foreslået, at musiks kapacitet til at få os til at føle bestemte følelser, gør det potentielt værdifuldt for at anerkende vores menneskelige sårbarhed (Nussbaum, 2003, s. 249–95). Denne anerkendelse af sårbarhed fører til større forståelse af vores forhold til andre og vores fælles menneskelighed. Ved at placere menneskelighed i hjertet af deres teorier, demonstrerer disse neo-aristotelske filosoffer relevansen af at overveje, hvordan det at forstå forholdet mellem musik og etik kan hjælpe os med at leve godt med os selv og med hinanden.

At forstå musik som proces og engagement i forbindelse med etik er også videreført i Nielsen & Phillips-Huttons 'Consensual Model of Musical Ethics' (2021). Som anden musikfilosofi nævnt her bevæger også denne model sig bort fra at prøve at få indblik i etik gennem objektet musik: det drejer sig ikke om at bruge etiske principper til at evaluere musik som et objekt, eller prøve at vurdere etiske egenskaber i selve objektet, men i stedet om at afdække, hvordan det musikalske og erfaringsmæssige kan generere nye indblik i etiske praksisser, og hvordan musikalsk engagement kan bidrage til mødet med det etiske i bestemte situationer, ikke mindst hvor de kritiske responser er involveret. I denne tilgang findes et ekko af Gibsonske *affordances*, dvs. erfaringsmæssige aspekter som "[cut] across the dichotomy of subjective-objective and that '[point] both ways, to the environment and to the observer" (Gibson, 1979, s. 129). Det som er i fokus, er de muligheder for handling og refleksion, som opstår i mødet med musik og dermed (i nogle tilfælde) mellem musik og etik. Når der derfor – i denne model såvel som i denne artikel – tales om *musikalsk* etik, indikerer det en beskæftigelse med, både hvordan musikalske oplevelser kan være bevæggrunde for situationer med iboende etisk relevans, og hvordan etik er erfaret, forstået og responderet på gennem musikalsk engagement.

Men hvordan kunne dette se ud i praksis i vores forhold til musik i det 21. århundrede? Vi skal nu gennemgå nogle eksempler herpå fra teoretiske og praktisk-analytiske perspektiver, som kan belyse sagen nærmere.

Den lyttende filosof

Et vigtigt grundlag for en procesorienteret indfaldsvinkel til at afdække forholdet mellem musik og etik er, at musik, først og fremmest, er en erfaringsmæssig oplevelse (se Higgins, 2011; Cobussen & Nielsen, 2012). Filosofisk set bliver fokuspunktet for engagement og forståelse dermed flyttet bort fra objektet musik og over til opleveren selv, til den som lytter, og til det subjektive, erfaringsmæssige, fænomenologiske, som følger med dette engagement. Musikalsk engagement er desto mere unikt multimodalt og multisensorisk: det drejer sig ikke blot om at opfatte lyd og tone, men om hvordan hele kroppen deltager i en oplevelse. Musik og lyd kan påvirke vores visuelle opmærksomhed, forstyrre eller forøge vores koncentrationsevne og engagere vores krop i bevægelse, hvad enten vi er dansere, instrumentalister eller relativt passive lyttere, som simpelthen får et anderledes hjerteslag eller åndedrag. Musikalsk engagement tilbyder en helt unik blanding af det kropslige, kognitive og perceptuelt erfaringsmæssige.

Det praktisk-analytiske eksempel, jeg vil præsentere i denne artikel, kommer fra filmmusikkens verden. Musikalske associationer, som vi møder dem i f.eks. film og opera, kan sidestilles med, hvad vi oplever i dagligdagen, f.eks. livlig, positiv musik til bryllupper eller langsom, 'trist' musik til begravelser. I den virkelige verden kan vi forstå vores musikalske responser og deres etiske implikationer på mange forskellige måder, og det er disse måder, som også er afspejlet i filmens fiktive verden. Uanset hvilken kontekst vi vælger, har mennesker en kompleks forestillingsevne og kapacitet for dyb, følelsesmæssig involvering. De fleste mennesker er i stand til at genkalde sig ikke bare bestemte temaer og andre musikalske detaljer, men også specifikke associationer (billedlige, følelsesmæssige, tankerelaterede), som akkompagnerer bestemte musikalske minder. Musik har ganske enkelt kapacitet til at forme vores livs fortællinger i nutiden, fortiden og i forestillinger om fremtiden. Narrativ filmmusik trækker netop på denne kapacitet: ellers ville den ikke være så effektiv.

Før vi vender os mod denne artikels eksempel: lidt mere fra filosofiens verden for at cementere etikkens rolle i alt dette. Siden vi bevæger os mod filmmusik, lad os da kort overveje, hvad etik kan dreje sig om i en filmisk sammenhæng. En filmforsker som Catherine Wheatley foreslår, at der især er to grupper her: de forskere som er interesserede i etik relateret til filmens form, og dem som er interesserede i etik relateret til filmens indhold (Wheatley, 2009). Den første gruppe fokuserer på plot, handling og karakter (f.eks. en hovedpersons moralske historie), og for den gruppe er tilskueren i en position, hvor de lærer noget, f.eks. om deres eget moralske ansvar, idet de empatiserer med bestemte personer i filmen og erfarer, at lidelsen – og løsningen – er tilgængelig i den relevante karakters narrative forløb. For den anden gruppe drejer film sig ikke kun om indhold, men tilfører noget etisk relevant som et medium, ikke bare som en narrativ illustration, men som en aktiv deltager i en filmisk institution i en egenartet, genkendelig form. For forskere i denne gruppe kan en filmisk institution have sin egen skjulte etik, eller mangel på samme. Et eksempel er en institution som Hollywood som kunne anses som moralsk suspekt, fordi den så ofte ukritisk fremmer og idealiserer specifikke politiske værdier eller kan have overbevisende, manipulerende effekt, f.eks. ved at tilføje tilfredsstillende formelle strukturer såsom en lykkelig forløsning, når filmens slutning burde være mindre forløsende, mere usammenhængende og mere kritisk fremlagt.

Wheatleys bidrag til forskningen om etik indenfor filmstudier er hendes forsøg på at konstruere: "A new way of thinking about the film viewing experience: an ethical theory of spectatorship" (Wheatley, 2009, s. 5). Man kan se, hvordan metoden og teorien – idet den fokuserer på indhold – ville kunne forenes med den førnævnte gruppe af filmforskere, men den bearbejder derudover tilskuerens reaktion på det etiske perspektiv, som bliver præsenteret, og hvordan en filmskaber spiller en bestemt rolle i forhold til at konstruere dette etiske indhold. På den måde bliver der knyttet et tæt bånd mellem filmskaberens æstetiske valg og publikums etiske overvejelser, og Wheatleys perspektiv er en måde, hvorpå dette kan analyseres og begribes. Sammenholdt med ovenstående beskrivelser af betragtningsmåder indenfor musikvidenskab og filosofi er det genkendelige – og vældig nyttige – aspekt i denne forskning det erfaringsmæssige fokus.

Nogle film kan også i sig selv anses for at være en slags filosofi. Dette perspektiv er fremlagt af to filosoffer – Rupert Read og Jerry Goodenough – i bogen *Film as Philosophy* (2005). I deres diskussion af hvordan film som *Blade Runner* og *I fjor i Marienbad* er filosofiske, forklarer Goodenough, at de ikke bare fortæller os om filosofiske temaer eller fungerer som illustrationer af filosofiske problemer: film som disse tvinger publikum til at deltage aktivt i bestemte filosofiske temaer og perspektiver. Det er ved denne aktive deltagen, mens tilskueren får muligheden for for eksempel at blive dybt følelsesmæssigt involveret, at sådanne film kan udfordre os i forhold til, hvad vi tror, og hvad vi tror, vi ved om vores egne liv og os selv. Når vi f.eks. i *Blade Runner* bliver konfronteret med replikanter, som både ligner og handler som mennesker, og med hvem vi empatiserer, så engagerer vi os i en livsform, der gør det vanskeligt for os ikke at blive draget ind i deres verden, som om de var akkurat som os. Idet det går op for os, at disse replikanter er mere som os, end de egentlig er, som de mennesker vi oplever i filmen, så lærer vi noget om os selv og vores egen verden. I *I fjor i Marienbad* bliver traditionelle cinematiske teknikker manipuleret og tilskueren tvunget til at deltage i fortællingens visuelle portrætter og flashbacks på en helt anden måde. Resultatet af denne udfordrende deltagen er, at vi bedre forstår – måske endda for allerførste gang – hvad vi kan identificere som en naturlig, rationalistisk tendens til at søge efter, og forsøge at konstruere, orden. Film der i sig selv er som filosofi kan være meget effektive. I sin sammenligning mellem film og det skrevne ord siger Goodenough: "Film brings the bare functional proposition to life, makes it plausible, in a way that mere argument on paper cannot do" (Read & Goodenough, 2005, s. 23). Der lader til at være en kognitiv bevægelse fra at få noget fortalt (i en roman) om for eksempel empatisk opførsel til at se noget (i en film), som tvinger en til en bestemt form for fordybelse, til – vil jeg her tilføje – at *høre* noget, der tvinger til et endnu dybere og mere intensivt engagement.

Den reflekterende lytter

Det er her, vi vender os mod et konkret eksempel på, hvordan et etisk engagement med musik og lyd i film kan se ud: vi skal overveje effekt og

virkemidler i en dynamisk spændings-duos samarbejde, nemlig instruktøren Alfred Hitchcock og komponisten Bernard Herrmann.[2] Den teoretiske tilgang til analysen præsenteret her kan klargøres yderligere gennem en kort detour til *Music and Ethics* (Cobussen & Nielsen, 2012), som indeholder en længere kritik af Peter Kivys kapitel "Musical Morality" (Kivy, 2009). Kort fortalt er en grundpræmis i kritikken – såvel som her i artiklen – at musik aldrig er 'alene' (Kivy, 2009), selv når musik kun eksisterer som en idé i komponistens fantasi, før den er skrevet ned eller delt med omverdenen, eksisterer den ikke alene, i isolation, men deler allerede en kontekst med komponistens erfaring, tiden, stedet, formålet o.s.v. Det er derfor ikke tilfældigt, at instrumental musik ('absolute music'), som er uden billeder eller tekst, på en eller anden måde er mere ren musik, når det gælder om at forstå relationerne mellem musik og etik: konteksten er der under alle omstændigheder, så det drejer sig om at forstå denne kontekst og fortolke de (etisk relevante) associationer eller reaktioner, som kan være knyttet til bestemte musikoplevelser. Musik eksisterer som et menneskeskabt fænomen altid allerede i konteksten og er desuden tæt tilknyttet det erfaringsmæssige. Som Higgins skriver: "Music is, first of all, an experience" (Higgins, 2011, s. 113).

Dette gælder også, når musik fungerer som akkompagnement til billeder og fortællinger, såsom narrativ filmmusik. Forskning har gennem mange år grundigt vist, hvordan filmmusik og lyd er utroligt effektive virkemidler i oplevelsen af film, og at musik f.eks. er i stand til at forme fortællinger, bidrage til at skildre personer, underbygge og styrke bestemte følelsesmæssige oplevelser og konkretisere forståelse af tid og sted (se f.eks. Gorbman, 1987; Chion, 2009; Cooke, 2008). Konventionerne er veletablerede og bliver konstant udviklet og genbekræftet: det er sådan, filmmusik fungerer, og komponister skaber stadig filmmusik efter disse konventioner, fordi de er så effektive. En vigtig pointe her er, at disse konventioner også findes i det virkelige liv og kan bidrage til vores forståelse af, hvordan musik kan forme vore livs fortællinger: vi husker og benytter bestemt musik på bestemte tidspunkter og til bestemte ritualer,

2 Følgende sektion er en delvis reproduktion af materiale som først var publiceret som Nielsen (2019) 'Alfred Hitchcock og Bernard Herrmann: mestere i spenning'. *Z filmtidsskrift*. ISSN 0800-1464.

når vi danser, fester, går til bryllup, er i et bestemt humør eller lytter til musik på vej til arbejde. Hvis og når musik bidrager til at fortælle vores livshistorie og skaber de dertilhørende associationer, da bidrager den også til at forme og fortælle de historier, som indeholder etiske eller uetiske handlinger i vore praktiske liv. Og denne egenskab ved musikken har stort filosofisk potentiale. At ignorere associationer fremprovokeret af musik, hvad enten de er relateret til musikalske, emotionelle, eller sociale kontekster, er – som Higgins så rigtigt bemærker: "to sever from philosophical attention a basic way in which music can stimulate and guide reflection on the patterns of temporal and practical living" (Higgins, 2011, s. xvii). Fantasien spiller også en vigtig rolle her: gennem æstetiske oplevelser kan også moralske oplevelser blive aktiveret, idet man har mulighed for at forestille sig bestemte scenarier, som har relevans for ens livserfaring. Både æstetisk erfaring og moralsk engagement involverer den aktive forestillingsevne. Med filosof Elisabeth Schellekens' ord:

> If the element of actively imagining the implications, resonances and deeper structure of a work of art is germane to our aesthetic experience of it, then it seems plausible at least that it is this element that comes into play during our moral engagement with the world. In other words, it is the aesthetic, or lived and felt, aspect of our engagement with the real world – an engagement which is nurtured and perfected through our experience of art and nature – that keeps the genuinely moral aspect of our deliberations alive, preventing our moral life from collapsing into a set of ready-made propositions and decisions (Schellekens, 2007, s. 144).

Som i *Music and Ethics* (Cobussen & Nielsen, 2012) argumenterer jeg også her for at tage lytteoplevelsen alvorligt, når vi diskuterer musik og etik, fremfor f.eks. kun at fokusere på kompositionelle egenskaber ved det musikalske værk: det er via denne oplevelse, at vi bedre kan forstå, hvordan musik og lyd kan have en indflydelse på potentielle associationer og responser, og – ved nærmere analyse – hvordan disse kan have etisk relevans. I kapitlet "Musical Morality" (Kivy, 2009) præsenterer Kivy en scene fra *Schindler's List* for at vise, at det ikke er muligt at påstå, at Bachs musik kan anses for at være en gennemgående moralsk kraft i verden: scenen viser et tydeligt eksempel, hvor en tysk soldat spiller et

Bach Præludium samtidig med, at hans kollegaer udfører koldblodige drab på jødiske flygtninge. Dette er en rimelig konklusion, men den forbliver mangelfuld: der er så uendelig meget mere at sige om netop brugen af Bach i denne scene fra *Schindler's List*, og om hvordan musik her har potentiel relevans for etisk respons og forståelse.[3] Som med analysen af scenen fra *Schindler's List* i *Music and Ethics* fokuserer jeg også her i artiklen på den reflekterende lytter, som gennem en oplevelse af en scene i en film er både emotionelt og fysisk involveret.

Vi bevæger os nu mod denne artikels etisk-musikalske analyse og begynder med lidt baggrundsinformation. Samarbejdet mellem Alfred Hitchcock og Bernard Herrmann anses som banebrydende i filmmusik-historien, og Herrmann regnes fortsat som en af de mest indflydelsesrige filmkomponister nogensinde. Med mere end 50 filmpartiturer på CV-et var Herrmann så tiljublet i sit virke, at det nogle gange gik ud over samarbejdet mellem dem. Da de gik hver til sit i kølvandet på floppet *Torn Curtain* (1966), var det, fordi Herrmann nægtede at give Hitchcock et mere ungdomsorienteret popscore. I stedet komponerede han et moderne partitur, hvor han endnu en gang gik ind for sin utypiske orkestrering (tolv fløjter, seksten waldhorn og ni tromboner). Nogle år senere skulle Hitchcock afslå Henry Mancinis musik til *Frenzy* (1972), fordi den angiveligt lød for Herrmann-agtig. Som filmmusikforsker Mervyn Cooke formulerer det: "Perhaps Hitchcock had come to the uncomfortable realisation that Herrmann's music had, in the opinion of many, been the defining factor behind the success of his greatest films" (Cooke, 2008, s. 209). Gennem deres ti år lange samarbejde havde Hitchcock trods alt vist genuin beundring og respekt for sin kollega. I musiknotaterne til *Vertigo* (1958) kan vi for eksempel læse: "We should let all traffic noises fade, because Mr. Herrmann may have something to say here /…/ All of this will naturally depend upon what music Mr. Herrmann puts over this sequence" (Cooke, 2008, s. 206).

Hvis Hitchcock var 'the master of suspense', kan Herrmann ses som den virkelige mester bag tidsbillede og timing, som måtte til for at skabe en effektiv spændingsopbygning. Herrmanns opfindsomme og

---

3 For en mere uddybende diskussion, se Cobussen og Nielsen, 2012, kapitel 2 'Discourse'.

eksperimentelle musikteknik fandt sin perfekte mage i Hitchcocks smygende psykologi: Begges indfaldsvinkler var lige godt egnede til at skabe en effektiv interaktion med menneskesindets mørke afgrunde.

Selv om han havde rødderne godt plantet i Hollywood-traditionen, var Herrmann en af de første til virkelig at flytte grænserne for det etablerede, musikalske vokabular, da han introducerede flere ukonventionelle filmmusikelementer. Herrmanns musikalske stil var usædvanlig bred, og fra sit kundskabsrige referencekatalog kunne han skabe enkle, men effektive kompositioner. Hans musik bestod hovedsaglig af små, fragmenterede enheder – gerne ostinater (gentagne motiver), som blev repeteret for at manipulere og strække tiden. Og melodierne (hvis de fandtes) manglede ofte en tonal forløsning, hvilket medførte, at tilskueren blev siddende i nervøs spænding afventende strukturel harmoni, i stedet for at skabe enhed og afslutning. Han undgik ofte at underbygge rollefigurernes følelsesliv gennem musikken og fjernede i det hele taget musik fra klimaktiske sekvenser. Dermed fjernede han også en direkte forbindelse mellem musikken og handlingen på lærredet. Han blev kendt som en mester i psykologisk og emotionel intensitet og blev hurtigt populær, fordi han benyttede sig af neurotiske lyde til at skildre det mørke indre i forkvaklede menneskesind.

Herrmanns fantastiske evne til at time lydbilledet har skabt nogle af de mest skræmmende, musikalske øjeblikke i filmhistorien. Brusebadsscenen fra *Psycho* (1960) er måske det mest berømte eksempel, men bestemt ikke det eneste. Som både orkestrator og dirigent af egne værker var Herrmann fuldstændig fri til at skabe distinkte, idiosynkratiske lydlandskaber gennem at jonglere opfindsomme instrumenteringsvalg med usædvanlige konstellationer af instrumenter (nogle gange elektroniske) i unikke kombinationer.

Herrmann har beskrevet filmmusik som "the communicating link between the screen and the audience, reaching out and enveloping all into one single experience" (Cooke, 2008, s. 12). I stedet for at lade musikken og lyden bare supplere fortællingen var han mere optaget af effekten, som musikken kunne have på tilskueren. Dette gjorde ham ikke bare til den perfekte partner for Hitchcocks psykologiske mareridt: hans lydarbejde og effektive manipulering af filmoplevelsen er et udmærket eksempel at

analysere for procesorienterede musikfilosoffer, ikke mindst dem med interesse i musik og etik.

Mit eksempel i denne artikel stammer ikke fra *Psycho*, men fra filmen, som fulgte umiddelbart efter, *The Birds* (1963). I *Vertigo* (1958) var Hitchcock begyndt at udvikle en kunstnerisk stil, som ville blive videreført i *Psycho*, og som nåede sit endelige, formfuldendte potentiale i *The Birds*: Han skulle kontinuerligt bevæge sig forbi Point Of View-indstillinger forbundet med en bestemt rollefigur og i stedet berøre tilskuerens frygt direkte. Dette blev for eksempel opnået ved at introducere rollefigurer, som tilskueren kunne identificere sig empatisk med, for så at fjerne dem fra fiktionsuniverset. Dermed ville tilskueren føle tabet endnu tydeligere, endnu mere direkte. Ved at lade de auditive og visuelle stilvalg samarbejde så tæt, skulle lydlandskabet understøtte det psykologiske fokus og – gennem sonisk manipulation – forstærke det umiddelbare og direkte i spændingen.

The Birds har ingen filmmusik i traditionel forstand, men i stedet et partitur, som udelukkende består af elektronisk manipulerede lyde. Herrmann opererede som konsulent og rådgiver for lyddesignerne Remi Gassmann og Oskar Sala, som havde brugt et Trautonium-keyboard for at skabe elektroniske fuglelyde. Gruppen arbejdede en måned i Salas studio i Berlin, gennem sommeren 1961, med at skabe et soundtrack, som ikke bare inkluderede fuglelyde, men også smækkende døre og vinduer eller lyden af hamring, når de forskræmte landsbybeboere måtte barrikadere deres hjem mod de flyvende rovdyr.

Selv stilhed blev nogle gange fremstillet elektronisk. Ja, faktisk spiller stilhed en betydelig rolle i spændingsnavigationen (som vi skal komme nærmere ind på). Filmens slutning for eksempel viser en bil, som bevæger sig lydløst, uden motorstøjen vi hørte i foregående scene. Stilheden skaber en forventningspause, idet motorstøjen er erstattet med fuglelyde – et tegn på det vedvarende trusselsbillede.

Fortolkningen præsenteret her er en illustration af både Higgins' og Nussbaums observationer om musikkens etiske relevans, og hvordan denne er central i vores forståelse af hvad det vil sige at være menneske og at føle sig menneskelig. Den spænding, som Herrmann opnår, er, som vi skal se, af en psyko-fysiologisk kraft: publikum bliver både emotionelt og

fysisk involveret, og lydbilledet kan – sammen med et kraftigt manipulerende visuelt univers – effektivt influere både perspektiv og opførsel. Idet der er et møde mellem det menneskelige og det umenneskelige – mest tydeligt i eksemplet her i form af sårbare børn, som angribes af aggressive fugle (fugle som er yderligere umenneskeliggjort gennem elektroniske lyde) – er invitationen til empatisk engagement også tydelig. Denne anerkendelse af sårbarhed og menneskelighed, som ikke mindst styres gennem forholdet mellem lyd og stilhed, er en ikke så stiltiende opfordring til etisk reflektering.

Herrmanns sublime greb om tid og timing i spændingsopbygningen kan vises ved at se på en af filmens mest uforglemmelige scener (omtrent midtvejs i filmen): En gruppe børn er samlet inde i Bodega Bays skolebygning og synger en version af ‘Risseldy Rosseldy’ (valgt af manusforfatter Evan Hunter). Fordi sangen er så tydelig diegetisk, altså indenfor filmens fiktionsunivers, fungerer den også som en katalysator for handlingen i stedet for den anden vej rundt. Sagt på en anden måde – tiden som vies til fremføringen af sangen, i real-time, understøtter handlingen og tilskuerens forventninger; her tager det auditive præcedens.

Vi er klar over, at vi lytter til sangen, som den udspiller sig i real-time, og vores opfattelse af tiden bestemmes af denne bevidsthed, idet sangen fortsætter vers efter vers, strofe efter strofe, ord efter ord. Således bliver tilskuerens auditive opmærksomhed rettet mod en tidsafhængig hændelse, inddelt i genkendelige, repetitive og forudsigelige strukturer.

Samtidig med at sangen retter opmærksomheden mod sig selv og overtager vores oplevelse af tidens gang, understreges også stilheden omkring hovedpersonen Melanie Daniels (Tippi Hedren). Hun sætter sig ned udenfor skolen og hører sandsynligvis den samme sang, vi hører, tænder en cigaret, ånder og reflekterer. Fysisk set er åndedrættet centralt: her er der tid til at ånde, og vi ånder med hende. Hun hverken ser eller hører fuglene, vi ser i flygtige glimt bag hende. Fuglene samler sig i stilhed, og vores voksende frygt forbliver lige så lydløs. Ikke nødvendigvis frivilligt; måske har tilskueren behov for at udbryde ‘se bag dig!’. Men et skrig i den virkelige verden ville ikke blive hørt af protagonisten – det ville have været lydløst som i en drøm, hvor vi ønsker at skrige, men ikke kan. I stedet bliver tilskueren tvunget til at kvæle skriget og holde vejret i nervøs spænding.

Scenen spiller kraftfuldt på det antydede: Det vi ikke kan se, bliver desto mere skræmmende, fordi virkeligheden omkring det, som antydes, overlades til vores fantasi. Hver gang Hitchcock får os til at se væk fra fugleflokken, kan vi bare forestille os, hvor meget den vokser. Og hver gang han tillader os et tilbageblik, bliver vores frygt bekræftet. Vi føler måske et behov for at se væk, men blikket er fæstnet.

Børnestemmernes uskyldighed, idet de kæmper sig igennem repetitive, tungekrøllende verselinjer, øger bare frygten: Fuglene er ligeglade med, at ofrene er børn. Faktisk virker fuglenes stille, repetitive, voksende forsamling til sangen, som om de er tiltrukket af muligheden – noget som igen gør dem endnu mere skræmmende og uhyrlige.

Når Daniels endelig opdager fugletruslen, kan heller ikke hun skrige, men må bekæmpe sin frygt, idet hun forsigtigt bevæger sig væk for at undgå et umiddelbart angreb. Hendes respons er rolig og behersket – stadig akkompagneret af sangens insisterende repetition og uskyldighed (børnenes uskyldighed og de uskyldiges uvidenhed om, hvad der ligger foran dem). Da hun kommer til skoledøren, afsluttes sangen endelig, men selv om vi nu sendes tilbage til en fortælling drevet af dialog og visualitet, er fokusset stadig på stilhed og lyd. Børnene bliver instrueret til at gå 'så stille som muligt' og 'ikke lave lyd', helt til læreren siger, at de må løbe. Idet kameraet tager os med udenfor til et nærbillede af fuglene, har vi tid til at suge stilheden ind, før lydbilledet pludselig bryder ud i elektronisk manipulerede vingeslag og skrig: Effekten er gåsehudsfremkaldende. Kontrasten mellem stilhed og lyd intensiveres gennem det støjfulde angreb, som følger, idet de skrækslagne børn løber (sårbare) mod deres hjem; deres skrig lige så forudsigelige og repetitive som sangen, de netop fremførte. Siden tilskueren netop er blevet bedt om at vie ekstra meget opmærksomhed til deres stemmer, bliver man nu fuldstændig opslugt af det auditive i oplevelsen – på godt og ondt.

I dette musikalske engagement ligger den etiske udfordring – og mulighed – for den reflekterende lytter: lydbilledet bliver centralt i forhold til at præsentere, hvad det vil sige at være menneske og sårbar, ude af stand til at handle. Det er igennem Herrmanns sirligt konstruerede og perfekt timede brug af lyd og stilhed, at tilskuerens direkte, emotionelle involvering finder sin grufulde fuldkommenhed. Sangens repetitive

enkelhed vil sandsynligvis rodfæste sig i mindet og få vores frygt til at blusse op – også når vi befinder os i hjemmets trygge ro. Som med så mange andre skrækindgydende filmøjeblikke fra det indflydelsesrige Hitchcock/Herrmann-samarbejde: Selv om vi allerhelst vil glemme dem, bliver det vanskeligt – om ikke umuligt – at gøre. Konfrontationen med sådanne effektive musikalske oplevelser kan være ubehagelig, men ikke desto mindre kaste tiltrængt lys på, hvad det vil sige at være menneske og føle sig menneskelig, hvis – og når – verden vi oplever, er af umenneskelig karakter. Heri ligger potentialet for den musikalske etik: Det er i en sådan proces-fokuseret forståelse af musikkens etiske kapacitet, at det bliver klart, hvad engagement med musik kan bringe til diskursen om etiske udfordringer og muligheder.

Referencer

Adorno, T. (1976). *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury Press.

Bowie, A. (2007). *Music, philosophy, and modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chion, M. (2009). *Film, a sound art*. New York: Columbia University Press.

Cobussen, M. & Nielsen, N. (2012). *Music and ethics*. London: Routledge.

Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, and London: British Film Institute.

Higgins, K. M. (2012). *The music between us: Is music a universal language*? Chicago, IL: University of Chicago Press.

Higgins, K. M. (2011). *The music of our lives*. Lanham, MD: Lexington Books. (Originally published 1991).

Kivy, P. (2009). *Antithetical arts: On the ancient quarrel between literature and music*. Oxford: Oxford University Press.

Kramer, L. (2002). A prelude to musical ethics, *Dutch Journal of Music Theory 7*, no. 3 (November), 165–173.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénomenologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Nielsen, N. & Phillips-Hutton, A. (2021). Ethics. I T. McAuley, N. Nielsen & J. Levinson (Red.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Nielsen, N. (2019). Alfred Hitchcock og Bernard Herrmann: mestere i spenning. *Z filmtidsskrift* 2. http://znett.com/2019/06/z-nr-2-2019-regissor-komponist/

Nussbaum, M. (2003). *Upheavals of thought*: *The intelligence of emotions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Plato. (2018). *Laws*. Schofield M. (Red.). Cambridge: Cambridge University Press.

Plato. (2007). *The Republic*. Lee D. (Overs.). London: Penguin Books Ltd.

Read, R. & Goodenough, J. (Red.). (2005). *Film as philosophy*: *Essays in cinema after Wittgenstein and Cavell*. London: Palgrave Macmillan.

Ridley, A. (2004). *The philosophy of music*: *Theme and variations*. Edinburgh: University of Edinburgh Press.

Schellekens, E. (2007). *Aesthetics and morality*. London: Continuum International Publishing Group.

Scruton, R. (2014). Music and morality. *Disputatio*: *Philosophical Research Bulletin*, 4, 33–48.

Warren, J. R. (2014). *Music and ethical responsibility*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wheatley, C. (2009). *Michael Haneke's cinema*: *The ethic of the image*. New York: Berghahn Books.

KAPITTEL 5

Den glatte musikken og muligheten for en erfaring

Bendik Fredriksen
OsloMet – storbyuniversitetet

Abstract: A word often used to describe music is "smooth". It is mostly meant as a negative term, used to label music as commercial, light, superficial and easily forgotten. However, smooth music is also well-made, with a high level of professionality. In this chapter I take as a starting point the criticism of beauty as smoothness found in Byung-Chul Han's book *Die Errettung des Schönen [Saving beauty]*, and investigate how this criticism applies to music. Furthermore, I try to define what makes music smooth. While smoothness can easily be defined when speaking about physical objects, music is evasive. Hence, smoothness is defined metaphorically, and according to what it is not, e.g. a work of art, or something that can lead to an experience, a concept I discuss in light of Gadamer, Heidegger, Adorno and Vetlesen. I claim that due to the elusive character of music almost any music can lead to an experience, but it is not a product of the subject's efforts alone. Moreover, smoothness as a characteristic of music seems to have a liminal quality to it, as it cannot be defined in light of its opposite, but is trapped in its own perfection.

Keywords: music, philosophy, aesthetics, experience, smoothness

Den glatte musikken

Mye av den musikken jeg i løpet av livet har satt pris på, blir regelmessig betegnet som «glatt», både av meg selv og av mennesker i omgivelsene mine. Man finner også betegnelsen glatt i anmeldelser og i musikkjournalistikken i sin helhet (Rusdal, 2016; Rønning, 2017), men hva vil det egentlig si at musikk er glatt? Den musikken som blir anklaget for å være glatt, er typisk meget godt laget. Produksjonen er gjerne prikkfri, fremført

Sitering av denne artikkelen: Fredriksen, B. (2020). Den glatte musikken og muligheten for en erfaring. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 5, s. 79–94). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch5

av fremragende musikere, det er ren vokal og lette, iørefallende melodier. Glatt er altså på den ene siden et ord som betegner et høyt nivå på ferdigheter og musikalsk håndverk, men når musikk omtales som «glatt», er det på den andre siden oftest ikke ment som ros. Den glatte musikken blir beskyldt for å være overfladisk, uten innhold, friksjonsløs, fort glemt, for kommersiell, for lett og uten dypere verdi, og grunnen til denne nedvurderingen er ofte nettopp at den innehar de åpenbare håndverksmessige kvalitetene. At jeg i ungdomstiden satte pris på musikk med slike kvaliteter, kan være fordi jeg selv øvde mye og ønsket å bli musiker, og jeg var i miljøer, for eksempel på musikklinjen på videregående, der nettopp disse tekniske kvalitetene ble høyt verdsatt. Samtidig var det noe mer. Jeg lyttet ikke til denne musikken for å bli bedre til å spille gitar, eller for å vise at jeg skjønte hva slags musikk man «skal høre på». Jeg likte den og kunne høre på den igjen og igjen. Den har altså noe *mer*. Slike erfaringer hadde jeg med både Jamiroquai og J.S. Bachs *Passacaglia i c-moll*, men mens det siste er noe av det mest høyverdige som finnes, er det første «glatt». Betegnelsen glatt om musikk har altså noe tvetydig over seg. På den ene siden innebærer glattheten høy (teknisk) kvalitet og et musikalsk velbehag, mens den på den andre siden innebærer lett forglemmelig musikk som motstandsløst forsvinner ut av bevisstheten like fort som man har hørt den, uten å sette spor.

Selv om glatt musikk hovedsakelig knyttes til populærmusikk og undersjangre som «easy listening» og «yacht rock», er ikke andre musikkformer helt unntatt. Både operetter og jazz kan falle inn under kategorien glatt. Det er vanskelig å påpeke konkrete musikalske trekk som gjør musikken glatt, men i all hovedsak er slike trekk kanskje nettopp det høye kvalitetsnivået – i form av teknisk perfeksjon, et behagelig lydbilde og upåklagelige musikalske ferdigheter. Siden glatt musikk ikke er begrenset til én sjanger eller til noen spesifikke trekk ved musikken, kan det synes som om det glatte i stor grad er knyttet til den lyttendes erfaring, uten at man av den grunn kan avskrive at det er enkelte musikalske elementer som gjør musikken glatt. Leser man om populærmusikk og deltar i diskusjoner, kan det synes som om det ofte er en enighet om hva som kjennetegner glatt musikk, og det er ofte det produksjonstekniske det vises til, samt at den rent musikalsk ikke yter motstand. Årsaken til

glattheten ligger både hos lytteren, ettersom hva som yter motstand, vil være basert på tidligere erfaringer, og av *noe* i musikken som av nødvendighet utløser reaksjonen.

I sin bok *Die Errettung des Schönen* fra 2015 fremfører den tysk-koreanske filosofen Byung-Chul Han en kritikk av det glatte, og i særdeleshet skjønnhet som glatthet, og i denne teksten vil jeg undersøke hvordan denne kritikken eller dette argumentet kan la seg overføre til musikk, og jeg vil spesielt se nærmere på noen eksempler fra populærmusikken som faller inn under betegnelsen «glatt musikk». Han sin påstand er at den glatte kunsten ikke kan gi en estetisk erfaring. I dette essayet ønsker jeg å gå denne påstanden i møte, og undersøke hvilke muligheter for en estetisk erfaring som finnes i musikk som er vedtatt som glatt. Mens «det glatte» enkelt kan påpekes når det gjelder et fysisk objekt, er det åpenbart at innenfor musikken må betegnelsen være en metafor. Spørsmålet er derfor om kritikken holder vann når det glatte verken kan ses eller føles. Av nødvendighet vil denne teksten også delvis være en undersøkelse av hva som utgjør glatthet i musikk.

Byung-Chul Hans kritikk av samtidsestetikken

Han sin estetikk går inn i en større samfunnskritikk rettet mot den neoliberale konsumkulturen. I *Müdigkeitsgesellschaft* (Han, 2010) fremmer han påstanden at årsaken til oppblomstringen av vår tids ledesykdommer, depresjon, utbrenthet, ADHD og så videre skyldes en overflod av positivitet, en positivitet som gjør menneskene syke fra innsiden, i kontrast til tidligere tider, da ledesykdommene var kjennetegnet ved negativitet, infeksjoner fra utsiden. Kritikken mot positivitetssamfunnet videreføres i *Die Errettung des Schönen* (Han, 2015). I en tidsalder der man unngår og frykter negativitet, blir glattheten samtidens signatur. Den forener Jeff Koons, iPhone og brazilian waxing (Han, 2015, s. 9). Det glatte gir ingen motstand, det sårer ikke, det er et ideal som bæres frem av «likes». Selv om glattheten kan betegne store deler av samfunnsutviklingen, er Hans primære anliggende, som nevnt over, hvordan det skjønne har blitt sidestilt med det glatte. Når Han (2015, s. 25–33) beskriver den historiske bakgrunnen for det glattes estetikk, begynner han med Pseudo-Longinus’

avhandling om det opphøyde, der den overveldende negativiteten hører til det skjønne. Skjønnhet kan her være smertende, den går ut over det rene velbehaget og er alt annet enn glatt. En lignende samhørighet mellom det skjønne og det sublime finner han hos Platon, der møtet med det skjønne kan være rystende. Når det skjønne og det sublime senere har blitt adskilt, er det blant annet gjennom koblingen mellom det skjønne og det glatte. Edmund Burke, som Han (2015, s. 26–29) vier en del plass, skiller ut det skjønne som positivt og det sublime som negativt ved å fremstille det skjønne som glatt, sirlig, lite, lyst og sart, mens det sublime er grovt, massivt, mørkt og dystert. Selv om det sublime kan virke smertende og skremmende, er det sunt og opplivende for gemyttet, og det blir med det ifølge Han vendt om til positivitet i subjektets tjeneste og mister sin annerledeshet.

Kant (Han, 2015, s. 31) gjør det samme skillet mellom det skjønne og det sublime, der førstnevnte utløser et positivt velbehag, men i tillegg skriver Kant inn et erkjennelsesforløp. «Det skjønne produserer riktignok ikke selv noen erkjennelse, men det *pleier* erkjennelsesvirksomheten. Subjektet behages av *seg selv* stilt overfor det skjønne. Det skjønne er en autoerotisk følelse» (Han, 2015, s. 30, min oversettelse).[1] Det velbehaget det skjønne gir, er altså en subjekt- og ikke en objektfølelse. Det sublime er hos Kant, i likhet med hos Burke, negativt – en kilde til smerte og ulyst. Subjektet føler seg et øyeblikk avmektig i møte med den voldsomme naturen, men gjenvinner raskt kontrollen gjennom fornuften og ideen om uendelighet som hever seg over naturen.

> Siden alt i naturen er smått i forhold til denne målestokken, fant vi en overlegenhet i vårt sinn i forhold til naturen i dens umåtelighet. Slik lar naturkreftenes uimotståelighet oss ganske visst erkjenne vår fysiske avmakt, betraktet som naturvesener, men samtidig avdekker den en evne til å bedømme oss selv som uavhengige av naturen, og en overlegenhet i forhold til naturen som ligger til grunn for en helt annen slags selvbevaring enn den som naturen utenfor oss kan true. … Således blir naturen ikke bedømt som sublim i den grad den er fryktinngytende, men fordi den fremkaller vår styrke. (Kant, 1995, s. 136)

1 «Das Schöne produziert zwar selbst keine Erkenntnis, aber es *unterhält* das Erkenntnisgetriebe. Das Subjekt gefällt *sich selbst* angesichts des Schönen. Das Schöne ist ein autoerotisches Gefühl.»

I likhet med det skjønne er også det sublime en autoerotisk selvfølelse, uten *det andres* negativitet. Subjektet forblir ved seg selv.

Han sitt ønske er å rehabilitere et skjønnhetsbegrep som innehar det negative andre. Det kan ikke skje ved å sette de to opp mot hverandre (de har samme opphav), derimot må skillet mellom det skjønne og det sublime oppheves, det desubjektiverende sublime må tilbakeføres til det skjønne.

Erfaringsbegrepet

Et sentralt aspekt ved Han sin kritikk er at den glatte skjønnheten ikke kan føre til en genuin estetisk erfaring, men hva slags erfaring er det Han snakker om? For Han er en erfaring en dyptgripende, negativ hendelse som river mennesket ut av dets vante forestillinger og tvinger det til å se på saken, for ikke å si sitt eget liv, i et annet lys. Gadamer beskriver erfaringen på lignende måte: «[Den] egentlige erfaringen er alltid negativ. Når vi gjør en erfaring med en gjenstand, betyr det at vi hittil ikke har sett den riktig, og at vi nå forstår den bedre. Erfaringens negativitet har altså en eiendommelig produktiv mening» (Gadamer, 2010, s. 394) Gjennom erfaringen trer noe nytt inn i bevisstheten, noe som også vil si at vi ikke kan gjøre den samme erfaringen om igjen; erfaringen er unik.

I sin artikkel om (den musikalske) erfaringen har Vetlesen (2004) samme utgangspunkt. Erfaringer er rystende, overveldende begivenheter som bringer oss i kontakt med basale sider ved vår eksistens – grunnvilkår ved tilværelsen – som avhengighet, sårbarhet, dødelighet og eksistensiell ensomhet. En erfaring er, for å følge Gadamer, erfaring av menneskets endelighet. Videre følger Vetlesen Gadamer i at det erfarte yter *motstand*, det «motsetter seg at subjektet later som om ingenting er hendt, som om alt er som før møtet med det erfarbare» (Vetlesen, 2004, s. 43). Her inntrer det en suspensjon, en «tilsidesetting av noe for å muliggjøre danningen av noe annet, et skifte i grunnleggende modus i verden» (Vetlesen, 2004, s. 24). Gadamer beskriver i sin hermeneutikk noe av det samme, der forståelsen betinges av at møtet med det overleverte tvinger frem en suspensjon av fordommene, en suspensjon som er formulert som et spørsmål som holder mulighetene åpne (Gadamer, 2010, s. 337). Dette leder Vetlesen

til å spørre hva som skal til for at dette skal skje. Selv om det er vanskelig å bestemme entydig hva slags kvalitet som bestemmer det som skaper den skakende erfaringen, er det klart at erfaringen ikke er den erfarendes verk alene. I erfaringen har subjektet også egenskaper som objekt, siden erfaringen ikke er en intendert handling, det er det erfarbare som slår inn. Vetlesen kaller den kvaliteten ved det erfarte som frembringer erfaringen, «transcendens». Det vil ikke si at det erfarte objektet har denne egenskapen overfor alle. Det er snarere slik at subjektet er deltagende. Gadamer beskriver dette produktive mellomrommet mellom den som erfarer og det erfarte (overleveringen) som et spill, en utveksling som er avhengig av begge parter, og som kan skape en endring hos den som erfarer. Det glatte kan derimot tenkes mer i retning av en overføring uten spill, uten anstrengelse og virkelig deltagelse hos den som erfarer. Vetlesen konkluderer – i egne ord noe trivielt – med å påpeke at:

> Bare det kan berøre et menneskelig subjekt som det konkrete subjektet er berørbart av. … Evnen til å bli berørt må matches av potensialet til å berøre. Når bare en av disse forutsetningene, eller elementene, er til stede, kan ingen erfaring finne sted. (Vetlesen, 2004, s. 47)

Og den egenskapen ved det erfarte som gjør erfaringen mulig, er transcendens. Dette forholdet mellom det erfarte objektet og det erfarende subjektet ser ut til å samsvare med bestemmelsen av det glatte, dog med motsatt fortegn.

Mens det glatte har en kontinuerlig karakter, er erfaringen diskontinuerlig. Når Han kritiserer det glatte for å mangle et «riss» («Riß»), noe det skjønne innehar i den konsepsjonen han søker, tilsvarer det det samme skillet mellom det glatte, erfaringsfrie livet i en friksjonsfri positivitet. Motsetningen er gjenstanden, objektet, som er tildekket, såret, opprevet, påvirket av det negative andre, som det livet som har blitt tvunget ut av sin egenhet av rystende erfaringer, og som selv har blitt noe annet enn det var – i korte trekk: Det som gir motstand. Begrepet «riss» opptrer også hos Heidegger i *Kunstverkets opprinnelse* (2000), der han bruker det for å beskrive striden mellom jorden og verden som kjennetegner kunstverket. Selv om Han ikke påpeker dette, er det noen åpenbare likheter. Heidegger skriver:

> Striden er ingen revne [Riß] på samme måte som en kløft. Den er snarere de stridendes inderlige tilhørighet til hverandre. Denne revnen binder de mot-satte sammen i den opprinnelige enhet de har i en felles grunn. Revnen er et grunn-riss. Den er et ut-kast som tegner grunntrekkene til hvordan det værendes lysning åpner seg. (Heidegger, 2000, s. 74–75)

Som oversetterne påpeker, kan riss bety både revne og utkast eller plan. Det kan altså betegne et produktivt rom hvorfra noe nytt kan springe frem, ikke ulikt det produktive mellomrommet som Gadamer beskriver. I det hele tatt er det noen likheter mellom kunstbegrepet Heidegger fremmer, og det Han søker, noe han kommer inn på mot slutten av *Die Errettung des Schönen* (Han, 2015). Hos Heidegger er kunstverket en ontologisk størrelse hvis vesen er sannhet, forstått som avdekking av væren. Det er, som nevnt over, ikke noe statisk, det er en strid, det er noe som skapes. Som Gadamer formulerer det i etterordet: «[K]unstens vesen består i et utkast som lar noe nytt fremstå som sant. Den sannhetens hendelse som finner sted i kunstverket, innebærer at 'en åpen plass bryter frem'» (Gadamer, 2000, s. 133). Skjønnheten er da for Heidegger den måten sannheten fremtrer som avdekkethet på (Heidegger, 2000, s. 64, 100).

Han oppsummerer den innledende analysen i begrepet det *digitalskjønne*, som han setter opp mot det naturskjønne.

> I det digitalskjønne er den *andres* negativitet helt og holdent opphevet. Derfor er det helt *glatt*. Det rommer ingen *rifter*. Dets signum er det negativitetsløse velbehag, nemlig [et] *tiltaler meg*. Det digitalskjønne danner et *likhetens glatte rom*, der ingen fremmedhet, ingen *alteritet*, slipper inn. Det rene *innen* uten den minste eksterioritet er dets fremtredelsesmodus. (Han, 2015, s. 36, min oversettelse).[2]

I kontrasteringen til det naturskjønne griper Han til Adorno (1998). Det naturskjønne er ikke nødvendigvis forbundet med velbehag, det er snarere noe smertende: «Smerten i synet av det skjønne, som ikke er mer levende noen andre steder enn i naturerfaringen, er både lengselen etter

2 «Im Digitalschönen ist die Negativität des *Anderen* gänzlich aufgehoben. Daher ist es ganz *glatt*. Es soll keinen *Riss* enthalten. Sein Signum ist das negativitätslose Wohlgefallen, nämlich das *Gefällt-mir*. Das Digitalschöne bildet einen *glatten Raum des Gleichen*, der keine Fremdheit, keine *Alterität* zulässt. Das reine *Drinnen* ohne jede Exteriorität ist sein Erscheinungsmodus.»

det skjønnheten lover … og lidelsen ved det utilstrekkelige i det som viser seg» (Adorno, 1998, s. 134). Det naturskjønne er altså noe man ikke bevisst kan gripe, det innehar en fjernhet. Dets tidslighet er det kommende, det som ennå ikke er, og deri ligger også dets verdighet, ved at det «avviser den intensjonale menneskeliggjørelse» (Adorno, 1998, s. 135). Dette utilgjengelige, hevder Adorno, har gått over i kunstens karakter ved at den avviser «enhver brukssammenheng».[3] Dette i motsetning til kommunikasjon: «For kommunikasjon er åndens tilpasning til det nyttige, der den stiller seg i rekken av varer, og det som i dag kalles mening, er en del av dette uvesenet» (Adorno, 1998, s. 135). Det digitalskjønne har en helt annen tidslighet, det kjennetegnes av det umiddelbare uten verken fremtid eller historie, det er noe som *foreligger*. Det naturskjønnes ubestemte fjernhet unndrar det ethvert konsum, noe Adorno sammenligner med musikkens karakter: «Som i musikken viser det skjønne seg i naturen i et glimt, som straks forsvinner, før en får forsøkt å gjøre det håndfast» (Adorno, 1998, s. 133). I det digitale nettverket som er spunnet over verden, er denne negativiteten utelukket. Jo tykkere nettet er, desto grundigere skjermer det verden fra det *andre*, er Han sin tese. Igjen sitter man med et autoerotisk rom der man speiler seg selv, der ingen omveltning er mulig.

Det glatte og musikken

I sin *Æsthetik* fra 1889 åpner Marcus Jacob Monrad kapitlet om musikk med følgende setninger, som beskriver musikkens gåtefullhet:

> Vi befinde os her tilsyneladende paa et mørkt Omraade. Den hele ytre Verden med sine Former og Farver, sin Klarhed og Haandgribelighed er forsvunden for vort Syn; vi have kun tilbage Luftbølger og indre Zittringer, Bevægelser der ere forsvundne i samme Øieblik som de fornemmes (Monrad, 2013, s. 479).

Byung-Chul Han går ikke noe særlig inn på musikk, kanskje med gode grunner. Mens det glatte enkelt kan påpekes og føles på en fysisk overflate og i mer generelle ordelag kan bestemmes som overføring uten hindringer, er det vanskelig å påpeke hvor det glatte i musikken er, til tross for

3 Heidegger (2000) kontrasterer også kunstverket mot brukstingen.

at ordet er hyppig brukt til å kategorisere musikk. Musikk unndrar seg språket, og som sitatet fra Monrads *Æsthetik* over antyder, fremstår den ofte som et dunkelt område når man skal beskrive den. Betegnelser som «sterk», «svak», «høy» og «lav» kan la seg overføre fra andre kunstformer til musikk, men et adjektiv som «glatt» er mer vrient. Mens Jeff Koons' *Balloon dog* har en glatt overflate vi kan se og føle – vi kan rent objektivt si at den er glatt – kan vi verken ta på eller se musikken. Det at musikken ikke kan berøres, må anses som å heve dens mystiske karakter, for som Han påpeker i en henvisning til Roland Barthes, er følesansen den mest avmystifiserende. Selv om musikken er mystisk og dunkel, er det samtidig ingen kunstarter som har en slik særegen evne til å påvirke sinnet. Den har altså en fjernhet og en nærhet som opptrer samtidig, og som det er vanskelig å verge seg mot. Musikken har på sett og vis en påtvingende annerledeshet, den er tilslørt, og vi har ikke alltid kontroll over når den treffer oss.

Fra Barthes' essay om fotografiet, *Det lyse rommet* (Barthes, 2001), henter Han begrepsparet *studium* og *punctum*, som uttrykker to elementer ved fotografiet som også kan angå musikk. *Studium* betegner konsentrasjon eller interesse for noe. *Studium* er nonchalant halvhjertet og uforpliktende – helt OK. *Punctum*, derimot, er det elementet som «skytes frem fra scenen, lik en pil som gjennomborer meg» (Barthes, 2001, s. 38). *Punctum* sårer og ryster oss og krever vår fulle oppmerksomhet, som et rovdyrblikk som stirrer på oss og stiller spørsmål ved vårt blikks suverenitet (Han, 2015, s. 47). Mens *studium* kjennetegner det ensformige, banale og «unære» fotografiet, som informasjon, innehar *punctum* noe uklart og hemmelig. Det skjuler noe og kan påpeke det ubestemte i oss selv. Videre krever *punctum* ettertanke, det er det som hever seg over formidlingen. Barthes påpeker at film ikke kan inneha *punctum* på grunn av dets tidslighet. Hvis man lukker øynene, er det borte, man må stirre uavbrutt, fråtse i bilder. Byung-Chul Han kobler dette til musikken. «*Punctum* forutsetter en *seingens askese*. Det har noe musikalsk ved seg. Denne musikken klinger først når man lukker øynene, når man anstrenger seg for å oppnå taushet» (Han, 2015, s. 49, min oversettelse).[4] Dette

4 «Das *punctum* setzt eine *Askese des Sehens* voraus. Ihm wohnt etwas Musikalisches inne. Diese Musik erklingt erst beim Augenschließen, im 'Bemühen um Stille'.»

er et interessant syn på musikalitet, ettersom musikk i stor grad har den samme tidsligheten som filmen. Musikk som fysisk fenomen eksisterer som tidsforløp, den forsvinner samtidig som den blir fremført. *Punctum*, derimot, er den tonende stillheten som sitter igjen når det andre har falt bort. *Studium* har åpenbart en kobling til det glatte, et velbehag som oppstår ved ens egen interesse, det vi kan kalle en opplevelse. I opplevelsen behersker vi kunsten, objektet forblir et objekt for vår estetiske sans, og som Heidegger polemisk påpeker, er opplevelsen «det element gjennom hvilket kunsten dør» (Heidegger, 2000, s. 98). *Punctum* er det som bryter dette, og som gjør objektet til subjekt, ikke ulikt det som skjer i erfaringen, der det erfarte griper inn i livsverdenen og tvinger en til å se tilværelsen i et nytt lys. *Punctum* samsvarer med Adornos påpekning av at det skjønne i musikken «blinker», men der fotografiet avbilder virkeligheten, er musikken sin egen virkelighet. Musikkens *punctum* er derfor av en annen karakter, men like fullt overraskende.

Som Vetlesen påpeker, er det vanskelig å bestemme den kvaliteten som gjør at et kunstverk kan frembringe en erfaring. Mens Barthes kan beskrive hva *punctum* er i fotografiet, og kanskje forklare hvorfor, er det langt vanskeligere i musikken, for den er alltid tilslørt, delvis utilgjengelig i språket. Videre er det klart at *punctum* er et resultat av møtet mellom objektet og subjektet. Det er avhengig av en mottagelighet og vil ikke være det samme for alle.

Populærmusikken

En vanlig kvalitetsangivelse på populærmusikk er dens popularitet eller kommersielle appell. Musikken rangeres typisk etter antall avspillinger eller salgstall. Når det er sagt, er populærmusikken i høyeste grad også gjort til gjenstand for andre kvalitetsvurderinger, som anmeldelser, personlige rangeringer, spillelister, samlealbum, kåringer og prisutdelinger. En artist som de siste årene har sett ut til å manifestere mange av de egenskapene Han kritiserer, er den norske artisten Kygo. Kygo er en artist som er spunnet inn i den digitale veven på flere måter. I tillegg til at han tok pianotimer som barn, har Kygo lært seg å bruke digitale verktøy gjennom å se på YouTube-videoer, et medium som også bidro sterkt til hans

musikalske karriere. Som flere andre artister begynte Kygo med å legge ut musikk på nettsider som YouTube og SoundCloud, og han har gjennom antall visninger og «likes» blitt en internasjonal stjerne. Han er også den artisten som raskest har nådd en milliard avspillinger på Spotify (i 2015). Musikalsk befinner musikken hans seg innenfor paraplybetegnelsen EDM (electronic dance music) og underkategorier som «tropical house». Tempoet er stort sett lavere enn i den mer typiske EDM-musikken, og han blander akustiske og elektroniske instrumenter, med utstrakt bruk av gjesteartister. Bruken av digitale instrumenter åpner for et perfeksjonsnivå som er vanskelig å få til på et akustisk instrument, siden det digitale alltid vil låte like fint og kan manipuleres i det uendelige i ettertid, til det ferdige resultatet er som man vil ha det. På debutalbumet *Cloud Nine* er lydbildet gjennomgående behagelig, de elektroniske instrumentene har svært ofte en ullen klang, uten skarpe ansatser og skjærende overtoner. Sangene er typisk bygget opp på et fundament av synthpad og eventuelt piano eller et annet akustisk instrument, mens det i instrumentale mellomspill ofte er en repetitiv melodi spilt på piano, eller en fløyteaktig lyd. Selv om det er en viss intensitetskurve i sangene, når de sjelden et virkelig ekstatisk høydepunkt, og alle sangene har tilsynelatende samme oppbygning. Som helhet er albumet fremragende produsert, og ikke minst er det, ifølge flere anmeldere, glatt (Kulseth, 2016; Singh, 2016).

Når Kygo har blitt en verdensstjerne, er det ikke bare i egenskap av musikken. Han har blant annet et varemerke med egen kleskolleksjon og egne lydprodukter markedsført under emblemet Kygo Life. Rent estetisk kjennetegnes produktene av skandinavisk design og, ifølge nettsiden kygolife.com, av et ønske om stadig forbedring. Ikke minst har han bidratt til å bygge opp under myten om seg selv gjennom å produsere en dokumentarfilm om sin egen karriere, der vi kan følge ham fra gutterommet til en tilværelse som verdensstjerne. Det bildet som skapes gjennom helheten av Kygos produksjon i form av musikk, musikkvideoer og andre produkter til salgs, fremstår i stor grad som et akkompagnement til et friksjonsfritt liv.

Kygo som fenomen kan uten vanskeligheter kategoriseres som kulturindustri, men selv om musikken er omsluttet og båret frem av kommersielle interesser, salg av klær og høretelefoner, en glatt, visuell estetikk

og i det hele tatt et produkt av antall avspillinger, kan man derav slutte at musikken er uten estetisk verdi – med mulighet til å ryste? Kan den kommersielle konteksten som omringer musikken, gjøre musikken glatt, eller er den et autonomt rom som hever seg over dette? Dersom ett menneske har en genuin erfaring ved å lytte til Kygo, kan vi da si at musikken er glatt, i Byung-Chul Hans forståelse? Det er problematisk å hevde at kommersialisering endrer musikkens vesen, men kommersialisering vil gjøre musikk til en vare. Som nevnt over er nettopp vareverdien den mest fremtredende kvalitetsbetegnelsen innenfor populærmusikk, og når kunstverket omsettes, blir det en gjenstand (Gadamer, 2000, s. 124). Ved å være en gjenstand forlater det erfaringens område til fordel for opplevelsen, velbehaget som opprettholder subjekt–objekt-dualismen.

Som gjennomgangen i denne teksten har vist, kobler Han det glatte til både en subjekt- og en objektside. Objektsiden bestemmes som glatt ved at den ikke har rifter, ikke ryster eller sårer, er utilslørt, motstandsløs uten sublimitet, mens vi på subjektsiden finner virkningen, et selvbekreftende velbehag, der ingen erfaring er mulig. Det glatte er en optimert overflate, og i så måte kan man si at en perfeksjonert (hvis noe sånt finnes) musikalsk overflate kan være optimert. Spørsmålet er bare hva vi mener med dette. Den optimerte musikalske overflaten kan på mest overbevisende måte begrense seg til håndverket, ut fra kriterier som balanse mellom elementene og form, og i så måte kan vi si at mye av Kygos musikk er glatt. Kygos musikk er i stor grad digitalskjønn, rent bokstavelig. Spørsmålet er om det bare er på overflaten. Dersom vi bestemmer det glatte ut fra virkningen, fremstår det mer som en ad hoc-definisjon.

Som Vetlesen (2004) påpeker, oppstår erfaringen i det genuine møtet mellom objektet og subjektet som er åpent for erfaringen, og i møtet fullbyrdes transcendensen. Det vil si at erfaringen er unik for hvert menneske, siden møtet mellom subjekt og objekt er unikt, og, som Gadamer påpeker, er den unik fordi man kan gjøre den kun én gang. Det finnes imidlertid andre måter man kan tenke seg at Kygos musikk kan frembringe en erfaring på, som i en konsertsammenheng, der helheten antar sublime proporsjoner, som erfaring av kroppen gjennom dans, og ikke minst som en tidsmarkør. Musikk, derunder selvfølgelig også populærmusikk, har, som Ruud (2013) påpeker, en evne til å hensette oss til tider

og steder, til minner fra vårt eget liv. Denne følelsen av å bli hensatt til en annen tid i ens liv som har passert, og som man aldri vil få tilbake, som barndom og ungdom, åpner en dør til et eksistensielt rom. Nettopp ved at musikken minner oss om det forgangne, vil slike musikalske minner minne oss om vår egen endelighet.

Avslutning

Man kan spørre seg hva det er Han ønsker seg. Er det en retur til Platon og Pseudo-Longinus' skjønnhetsbegrep – et skjønnhetsbegrep som innehar den radikale annerledesheten, og som redder skjønnheten, som tittelen impliserer? Det er også noen åpenbare problemer med Hans kritikk av samtidsestetikken. For det første velger han eksempler som enkelt lar seg bestemme som glatte, ofte ved at de rent fysisk er glatte, mens det glatte innenfor andre områder, som musikk, må betegnes som en metafor, og innimellom er det vanskelig å se hvor grensen mellom metafor og virkelighet går. Rent språklig er glatthet et takknemlig emne å diskutere innenfor konteksten Han plasserer seg i. Det glatte yter ikke motstand, er uten rifter og er åpent, ikke tilslørt. Alt dette står i motsetning til det Han ønsker å løfte opp. Er «glatt» rett og slett brukt som en betegnelse på det et objekt ikke har? Det er også uklart hvordan det glatte bestemmes. Det kan være en egenskap som gjelder for alle, alltid, men det kan også synes som om det glatte bestemmes av virkningen, som nevnt over, som en ad hoc-definisjon. I så måte må det glatte bestemmes av hver enkelt, og videre må transcendens og det sublime bestemmes individuelt. Som nevnt i innledningen har den glatte musikken noe tvetydig ved seg. Den er på den ene siden kjennetegnet ved høy kvalitet, mens den på den andre siden er lett glemt. Det at den glatte musikken er tvetydig, vil også si at den ikke kan bestemmes av en motpart. Byung-Chul Han (og jeg i denne teksten) vier mye plass til å si hva den glatte musikken *ikke* er, i form av at den *ikke* leder til erfaringen, *ikke* ryster oss og *ikke* tvinger oss til å se vårt liv i et nytt lys, for å nevne noe. Vi kan videre si at den glatte kunsten *ikke* er det Heidegger beskriver i *Kunstverkets opprinnelse* (2000), kunst som sannhetens i-verk-settelse. Til tross for denne tydelige avgrensningen mot de virkelige kunstverkene er det i tillegg en annen avgrensning som retter

seg mot musikken som verken er kunstverk eller glatt, og kanskje er det ved å fremme denne tvetydigheten at det glatte kan bestemmes som noe i musikken. Den glatte musikken er alltid full av kvaliteter, og lavt ansett musikk, som dansebandmusikk, for ikke å si amatørmusisering, er ikke glatt. Den glatte musikken inntar en nærmest liminal posisjon på en kvalitetsskala. Den stanger mot grensen til det livsinngripende, samtidig som den ikke kan avskrives, på grunn av de tekniske kvalitetene. Den er på en måte fanget av sin egen perfeksjon, en optimering av virkemidlene, som den må bryte gjennom for å kunne nå inn til lytteren på et dypere nivå.

Det er selvfølgelig også mye kunstproduksjon som ikke passer inn i Hans samtidsdiagnose, og i likhet med Adorno står han i fare for å skjære hele populærkulturen over en kam. Til tross for disse innvendingene peker Han på noen sentrale trekk ved store deler av samtidsestetikken, blant annet sammenblandingen av kunst og kommunikasjonsmidler og grensen mellom estetisk og kommersiell verdi. Uten å utsette seg for det negative står man i fare for stagnasjon, ved en gjentagende, autoerotisk, behagelig selvbekreftelse. Som selfiekulturen (som Han også nevner) er den glatte overflaten et speil der vi kan beskue vår egen overflod. Ikke uten grunn alluderer enkelte sjangre som typisk betegnes som glatte, som yacht rock og tropical house, til en bekymringsfri tilværelse med materiell overflod. I så måte ligger muligheten for det sublime nettopp i gjenspeilingen av overfloden. Der Kygo (for min egen del) nærmer seg *punctum*, er det som en kontrast til den livsbejaende kulturen musikken står i sammenheng med. I mange av låtene er det en melankoli, en sår undertone som viser seg gjennom mollpregede melodier og den tidligere nevnte mangelen på et tydelig høydepunkt. Sammen med de åpenbare håndverksmessige kvalitetene er det kanskje denne undertonen som har gjort at Kygo har oppnådd verdensomspennende popularitet.

Som jeg nevnte innledningsvis, har jeg store deler av livet satt stor pris på «glatt» musikk. Spørsmålet er bare om denne musikken er glatt på den måten som er skissert i denne teksten. Dersom glattheten bestemmes av den effekten den gir, må jeg nesten si nei, i hvert fall på egne vegne. Jeg har ikke noe minne om den store, altomveltende erfaringen Han vil til, men jeg har hatt erfaringer der det, som Vetlesen formulerer det, «går kaldt nedover ryggen min, når hårene reiser seg, når jeg med ett blir kald

og deretter glovarm; når pulsen hamrer i brystet, når ansiktshuden rødmer» (Vetlesen, 2004, s. 41). Samtidig er den følelsen jeg har sittet igjen med, en slags gledefylt spenning, der noe nytt har trådt inn i livet. Jeg har erfart noe nytt, om ikke i livet, så i musikken. Hva musikk kan være, har blitt utvidet. Kanskje er det dette *mer* som har gjort at disse opplevelsene har stått igjen. En musikalsk erfaring av at det er musikken som berøres, ikke en eksistensiell erfaring frembrakt av musikken. Livet har ikke nødvendigvis endret seg, men forståelsen av hva musikk kan være, er endret.

Kan hende er musikken et område som er beskyttet fra glattheten, for i musikken kan ikke det glatte entydig påpekes. Musikken forsvinner samtidig som den oppstår, tildekkes samtidig som den avdekkes, og der følesansen kan være et skjold som beskytter deg mot erfaringen, har musikken en karakter som gjør at den kan trenge seg på, på en helt annen måte. Den krever å bli hørt, på sett og vis, og det er kanskje derfor den har en særegen stilling. Til og med den mest anonyme bakgrunnsmusikken, som muzak, er laget og utvalgt fordi den virker på oss, mer eller mindre bevisst, blant annet ved at den stimulerer oss til å konsumere. Dette noe provoserende eksemplet på kommersialisme og musikalsk virkning forteller oss kanskje at de elementene i musikken som griper inn i vårt liv, kanskje kan bestemmes, men løsningen på den gåten blir ikke avslørt i denne teksten.

Litteratur

Adorno, T. W. (1998). *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.

Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet*: *tanker om fotografiet* (bd. 6). Oslo: Pax.

Gadamer, H.-G. (2000). Innføring. I M. Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse* (s. 111–134). Oslo: Pax.

Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode*: *Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax.

Han, B.-C. (2010). *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.

Han, B.-C. (2015). *Die Errettung des Schönen*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse*: *Med en innføring av Hans-Georg Gadamer* (bd. 1) (E. Øverenget & S. Mathiesen, Overs.). Oslo: Pax.

Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (*i utvalg*) (bd. 8). Oslo: Pax.

Kulseth, M. (2016, 12. mai). Kygo skuffer stort på sitt aller første album. *Aftenposten*. Hentet fra https://www.aftenposten.no/kultur/i/jPp2z/kygo-skuffer-stort-paa-sitt-aller-foerste-album

Monrad, M. J. (2013). *Æsthetik: det skjønne og dets forekomst i natur og kunst*. Oslo: Vidarforlaget.

Rusdal, E. H. (2016, 20. mai). Bedre neste gang. *Dagsavisen*. Hentet fra https://www.dagsavisen.no/kultur/musikk/bedre-neste-gang-1.727953

Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

Rønning, Ø. (2017, 10. februar). Glatt popcountry fra Kurt. *Dagbladet*. Hentet fra https://www.dagbladet.no/kultur/glatt-popcountry-fra-kurt/67022790

Singh, S. (2016, 12. mai). Som en chartertur til Costa del Søl. *Dagbladet*. Hentet fra https://www.dagbladet.no/kultur/som-en-chartertur-til-costa-del-sol/60380074

Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium; fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

KAPITTEL 6

Musikkfilosofiske tankekonstellasjoner om musikalsk mottakelighet og språk

Henrik Holm
Steinerhøyskolen i Oslo

Abstract: This essay focuses on two themes: man's receptivity to music, and the verbalization of musical experience in a philosophical context. I begin with the listener's attraction to music and then move on to longing as a basic concept in understanding musical receptivity. In the philosophy of music, the aesthetic-musical experience is of central importance to being able to verbally express what happens in the meeting between music and listener. Three central philosophers of music, Nietzsche, Adorno and Jankélévitch, all address the possible language character of music, although they do so in different ways and with different aims. I expand on some thoughts of these philosophers that open up for three different constellations of thought about the path from the aesthetic-musical receptivity to music to the philosophical verbalization of man's attraction to music.

Keywords: music and language, longing, aesthetic experience, musical attraction

> *Lidenskapen for musikk er en innrømmelse. Vi vet mye mer om en fremmed som gir seg hen til den, enn om en vi ser daglig og som er uimottakelig for den.*
>
> *—Emil Cioran (s. 1988)*

Musikkfilosofisk tenkning i en akademisk kontekst

Er det mulig å tenke musikk ut fra en forutgående tilhørighet mellom tenkning og musikk? Hvor befinner tenkningen seg når den tenker om musikk?

Sitering av denne artikkelen: Holm, H. (2020). Musikkfilosofiske tankekonstellasjoner om musikalsk mottakelighet og språk. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 6, s. 95–109). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch6

Hva i musikken er det som blir tenkt over? Det finnes ingen klare svar på disse spørsmålene. Jeg tror det har med å gjøre at musikk i svært liten grad har blitt tenkt. Musikkfilosofi som fagdisiplin fremkaller en fornemmelse av at det finnes mye tenkning om musikk. Tilhørigheten mellom tenkning og musikk har sjelden vært gjenstand for tenkningen som sådan. Jeg vil gå så langt som å hevde at så lenge tenkningen over slektskapet mellom tenkning og musikk ikke er etablert som det man kan kalle et eget oppholdssted for tenkningen, er musikkfilosofi et overflatisk fenomen. Hvordan kan man komme på sporet av det utenkte og utvikle en tenkning om det som er utenkt?

Jeg tror en refleksjon over menneskets mottakelighet for musikk muligens kan være et første refleksjonsskritt i retning av å tenke tilhørigheten mellom tenkning og musikk.[1] Med mottakelighet mener jeg en utviklet sensitivitet for musikk. Uavhengig av om det kan bli såkalt verifisert av empirisk forskning, tror jeg på en dyp affinitet mellom høysensitivitet som et psykisk utbredt fenomen og mottakelighet for musikk. Denne affiniteten gir grobunn for musikkfilosofisk tenkning som er nær musikken. Tenkning som er nær musikken, og mottakelighet for musikk, er begreper som gjensidig kan gjennomtrenge hverandre når man er på sporet av tilhørigheten mellom tenkning og musikk.

Denne artikkelen beviser ingenting og beror ikke på kjensgjerninger, men er en tankens refleksjonsvei inn i det som utløser den musikalske erfaringen: mottakelighet og tiltrekning. Når jeg snakker om den musikalske erfaringen, beror det på et negativt ontologisk premiss: Det er umulig å si hva musikk er. Det finnes ingen direkte vei fra erfaringen til verken språkliggjøringen av erfaringen eller til musikkens væren i seg selv. Derfor ser jeg det det som grunnleggende i musikkfilosofisk tenkning å være forsiktig med begrepsdefinisjoner som beskrivelse av den musikalske erfaringen.

I «Essayet som form» (Adorno, 1997, bd. 11, s. 9–33) finner vi den adekvate språklige tilegnelsesmetodikken for musikkfilosofisk tenkning. Her skriver Adorno om at essayet har en «affinitet til den åpne åndelige erfaringen» (Adorno, 1997, bd. 11, s. 42). Med det mener han at essayet ikke følger normene for en vitenskapelig objektivitet, men formidler saken den snakker om ved bevisst å trekke inn fortolkerens egen subjektivitet. Det

1 Det er den såkalte klassiske musikktradisjonen som i denne artikkelen utgjør den musikalske referanserammen.

gjør ikke det som blir sagt, mer uforpliktende. Det sier heller tvert imot noe om saken det skrives om: Musikalsk interpretasjon krever en essayistisk fremstillingsform for i det hele tatt å kunne bli beskrevet. Kanskje man kan si det dithen: Musikkfilosofisk tenkning knytter seg til essayet som form for å få tak i tilhørigheten mellom tenkning og musikk.

Essayet som form for musikkfilosofisk tenkning motarbeider implisitt overtroen på at forskning og akademisk tilnærming må føre til såkalte positive resultater. Nødvendigheten av en kritisk bevissthet kan aldri ta form som et positivt vitenskapelig resultat. Og negativitet som sådan trenger en form for tenkning som kan bevege seg på grensen av det som kan ta form som vitenskapelig verifisering. Essayet som form muliggjør heller, som Adorno beskriver overbevisende i sitt essay, at tenkningen kan bevege seg i konstellasjoner. Musikkfilosofisk tenkning tar form som utarbeidelse av ulike tankekonstellasjoner. Det er et ønske at nettopp denne konstellasjonstenkningen skal fremgå av foreliggende essay, når jeg forsøker å beskrive ulike sider ved mottakeligheten for musikk, og hvordan mottakeligheten kan relateres til tre ulike konstellasjoner i spenningsforholdet mellom musikalsk erfaring og språk. At subjektive elementer inngår i både erfaringen og språkliggjøringen, er en forutsetning som ikke gjør musikkfilosofien mindre akademisk. Og selv om kriteriene for gyldigheten av denne tenkningens utsagn ligger i dem selv, og ikke i et empirisk forhåndsbestemt materiale, er det ikke mindre akademisk å betegne denne typen innsikt som en egen form for kunnskap. Det ville overskride dette essayets form å gå nærmere inn på spørsmål rundt epistemologien til musikkfilosofiske utsagn. En dyptgripende begrunnelse for å se på tankens arbeid med estetisk erfaring – og dermed innlemmelsen av subjektivitet som premiss for objektive utsagn – som et kunnskapsgenerende og ikke minst kritisk felt ligger for meg på ulikt vis hos tre av klassikerne i nyere filosofi: Heidegger, Wittgenstein og Adorno. I foreliggende tekst er det Adorno jeg drar nytte av.

På sporet av mottakelighet for musikk

Når et menneske er mottakelig for noe, betyr det at er noe i dette mennesket som er åpent for innflytelse utenfra. Er man mottakelig for bakterier, blir man fort syk. Mottakeligheten er her et utslag av at

motstandsdyktigheten står på prøve. Det gjelder også i psykologisk forstand. Er jeg mottakelig for noe, rører det ved meg som aktivt og passivt vesen. Jeg gir meg hen til det jeg er mottakelig for, eller jeg lar meg bli mottakelig for noe. Mottakeligheten opphever med andre ord ikke viljen. Uavhengig av hvordan viljen styrer oppmerksomheten mot mottakeligheten, er det ingen tvil om at mottakeligheten som sådan kan utløse en forandring i mennesket. Innflytelse gjør noe med oss. Mottakeligheten viser at mennesket til en viss grad er et åpent vesen. Vi er åpne for innflytelse. I denne sammenhengen er hørselen et godt eksempel. Vi hører lyder om vi vil eller ikke. Øret er et åpent organ som mottar lyd utenfra. Hva vi hører, er avhengig av det som skjer rundt oss. Vi kan ikke skru av hørselen, slik som vi kan lukke øynene. For Kant var denne kjensgjerningen et argument mot musikk (Kant, 2009, s. 212–221).

Hva betyr det egentlig å være mottakelig for musikk? En første tilnærming kan være å se på den begrepslige omverdenen til mottakeligheten. Mottakelighetens nære begreper er for eksempel motstandsløshet, svakhet, sarthet, sensitivitet og berøring. Alle disse begrepene sier noe om mennesket som et sårbart vesen. Vi er ikke vanskelig å forstyrre, vi er ikke vanskelig å vippe av pinnen, vi er vesener som kontinuerlig reagerer på innflytelse med følelser. Det er denne følsomme fellesnevneren for begrepene i mottakelighetens omverden som åpner et slags rom for å snakke om menneskets disposisjon for å forstå musikk. Musikk utløser noe i oss umiddelbart, og gåsehud kan være dens mest umiddelbare ytring.

Musikkfilosofi som tar utgangspunkt i mottakelighet, tiltrekning og tilhørighet, må etter min mening binde seg og forplikte seg på tiltrekningen i den musikalske erfaringen som en tilbakevendende referanseramme. En slik forpliktelse betyr at det er musikken som er krysningspunktet for ulike tankekonstellasjoner. Denne forpliktelsen medfører en henrykkelse over det som skjer i musikken. En slik bevegelse, fra musikken til tanken, kan man kalle en ekstase. Musikkfilosofisk tenkning er derfor ekstatisk i sin tilhørighet til musikken. Musikken tiltrekker seg samtidig den tenkende oppmerksomheten og legger premissene for de veier tenkningen går. Kombinasjonen av henrykkelse og tiltrekning kan man betegne som *Eros*. At det ligger et erkjennelsespotensial i dette, har Adorno påpekt tydelig:

> Ultimately, aesthetic comportment is to be defined as the capacity to shudder, as if goose bumbs were the first aesthetic image. What later came to be called subjectivity, freeing itself from the blind anxiety of the shudder, is at the same time the shudder`s own development; life in the subject is nothing but what shudders, the reaction to the total spell that transcends the spell. Consciousness without shudder is reified consciousness. That shudder in which subjectivity stirs without yet being subjectivity is the act of being touched by the other. Aesthetic comportment assimilates itself to that other rather subordinating it. Such a constitutive relation of the subject to objectivity in aesthetic comportment joins eros and knowlegde. (Adorno, 2013, s. 437)[2]

Nettopp fordi det erotiske er knyttet til erkjennelse, dreier musikalsk tiltrekning seg ikke nødvendigvis om en hedonistisk tilnærming. (Å tenke musikalsk tiltrekning er ikke et forsøk på å sublimere en hedonistisk holdning til musikalsk erfaring. Selv om hedonismen muligens er et karakteristisk trekk ved hvordan musikk brukes av mange, er det ikke det som her skal forsvares.) En tenkning som både er henrykket og tiltrekkes av musikken, oppgir sin autonomi i møtet med musikken. Musikkfilosofisk tenkning er heteronom i sin forpliktelse til musikken som sin relasjon til noe annet enn seg selv, men dette andre er dog noe som kan bli gjenstand for en intellektuell tilegnelse. Det er det andres makt, altså musikken, som fører tenkningen. Det er ikke subjektets selvhevdelse som kjenner en musikkfilosofisk tenkning, men musikken som gir den tenkende musikkfilosofen fornemmelsen av at det tenkes i ham eller henne. Musikken trer inn som drivkraft og bestemmelse av tankens innhold. Tanken kommer, paradoksalt sett, på utsiden av seg selv, uten å forlate sine begrensinger i møtet med musikken.

---

2 I original, *Ästhetische Theorie* (Adorno, 1997, bd. 6, s. 489): «Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild. Was später Subjektivität heißt, sich befreiend von der blinden Angst des Schauers, ist zugleich dessen eigene Entfaltung nichts ist Leben am Subjekt, als dass es erschauert, Reaktion auf den totalen Bann, die ihn transzendiert, Bewusstsein ohne Schauer ist das verdinglichte. Jener, darin Subjektivität sich regt, ohne schon zu sein, ist aber das vom Anderen Angerührtsein. Jenem bildet die ästhetische Verhaltensweise sich an, anstatt es sich untertan zu machen. *Solche konstitutive Beziehung des Subjekts auf Objektivität in der ästhetischen Verhaltensweise vermählt Eros und Erkenntnis*».

Det oppstår en interessant musikkfilosofisk tenkning der inntrykket av musikken nærmest blir for sterkt. Man bergtas av musikken. Slik som møtet med den andres blikk kan være så sterkt at vi raskt ser ned, slik kan møtet med musikk være. Møtet med musikken blender tanken før klarheten eventuelt måtte tre frem.

Musikkfilosofisk tenkning kan forbli i fenomenet som utgjør tiltrekningen og mottakeligheten for musikk. Fenomenologiske beskrivelser av møtet mellom menneske og musikk gir innhold til begrepet «estetisk erfaring» som et av kunstfilosofiens grunnleggende begreper. Spørsmålet er om musikkfilosofien som tankegang må nøye seg med fenomenologiske beskrivelser, eller om den kan våge seg ut på spørsmålene om hvorfor det er slik at mennesket er mottakelig og tiltrukket av ulike musikalske uttrykk. Begir den musikkfilosofiske tenkningen seg inn i et slikt spørsmål, blir den til en diskusjon om ideer. Spørsmålet blir da: Finnes det en idé om mennesket som kan si noe bestemt om tilhørigheten mellom musikk og menneske? Jeg mener å finne en slik idé i Schellings antropologi, slik den særlig har fått sin form i de såkalte Stuttgarter Privatvorlesungen fra 1810 (Schelling, 2016). Uten å kunne gå nærmere inn på denne innholdsrike forelesningen i dens fylde av tanker og begreper trekker jeg frem en tanke som jeg anser kan si noe om hvorfor mennesket er mottakelig for musikk. Dette er en metafysisk tanke som ikke kan stadfestes som et empirisk utsagn om hvordan mennesker opplever musikk, men som artikulerer en sammenheng mellom musikkens klang og menneskets mottakelighet for denne klangen. Tanken lyder som følger:

> Det mørkeste, og derfor det dypeste i menneskenaturen, er lengselen, liksom sinnets indre tyngdekraft, derfor i sin dypeste tilsynekomst, er tungsinn. Gjennom dette blir spesielt menneskets sympati med naturen formidlet. Også det dypeste i naturen er tungsinn; også den sørger over et tapt gode, og ved alt liv henger det en ikke ødeleggbar melankoli, fordi det har noe uavhengig under seg.[3] (Schelling, 2016, s. 49, min oversettelse)

3 «Das Dunkelste und darum Tiefste der menschlichen Natur ist die Sehnsucht, gleichsam die innere Schwerkraft des Gemüts, daher in ihrer tiefsten Erscheinung *Schwermut*. Hierdurch besonders die Sympathie der Menschen mit der Natur vermittelt. Auch das Tiefste der Natur ist Schwermut; auch sie trauert um ein verlorenes Gut, und auch allem Leben hängt eine unzerstörliche Melancholie an, weil es etwas von sich Unabhängiges *unter* sich hat» (Schelling, 2016, s. 49).

Den tanken jeg trekker ut fra dette sitatet, er at menneskets lengsel er en metafysisk begrunnelse for hvorfor nettopp musikk taler så dyptgripende til oss. Denne tanken er en idé som på ingen måte opphever det negative ontologiske premisset jeg var inne på som forutsetning for musikkfilosofisk tenkning. Men den kan anlegges som forståelseshorisont for musikalsk mottakelighet.

Ifølge Schelling er lengsel og den menneskelige ånds egenkraft («Selbstkraft») kunstens verktøy. Disse utgjør realiteten i kunsten og samtidig elementet som unndrar seg en fullkommen beherskelse. Det er tyngdekraften som arbeider i mennesket, og som forbinder det med naturen. Kunst blir til når tyngdekraften som det reale prinsipp møter sjelens idealitet. For Schelling er sjelen det rene i mennesket, noe som konkretiserer at mennesket har noe udødelig i seg. Dermed er kunstverket et uttrykk for sammensmeltingen av det som trekker ned (tyngdekraften og lengselen som dens åndelige uttrykk), og det som trekker opp (sjelen som det evige i mennesket).[4] Sagt på en annen måte: «Men det høyeste i kunsten er også en gjensidig gjennomtrenging av det reale og det ideale»[5] (Schelling, 2016, s. 55, min oversettelse).

Schellings forståelse av kunstverket er realidealistisk. En slik idé kan brukes i musikkfilosofisk tenkning for å forklare noe av det som berører mennesket dypest i møtet med musikken. Vil man ta musikk på alvor og forankre den i forståelsen av mennesket som et mottakelig vesen, kan etter min mening musikkfilosofien ikke unnvære å trekke inn metafysiske ideer. Denne dog altfor kort gjengitte, men dog sentrumsfokuserte tanken av Schelling kan bringe den musikkfilosofiske tenkningen på sporet av menneskets tilhørighet til musikk. Lengselen som beskrivelse av noe i mennesket skaper et tankerom for å tenke musikkens resonans i mennesket: Hvordan kan musikken gi uttrykk for lengsel og samtidig gi følelsen av en oppfyllelse av det mennesket lengter etter? Et slikt spørsmål åpner opp for å forstå menneskets lengsel fra ulike musikalske perspektiver og for å skrive musikken inn i

4 Det vil sprenge rammen av denne artikkelen å gå nærmere inn på en filosofihistorisk kontekstualisering og en filosofisk problematisering av disse begrepene.

5 «Das Höchste in der Kunst ist aber auch die Durchdringung des Idealen und Realen» (Schelling, 2016, s. 55).

håpets horisont. Mottakelighet for musikk som uttrykk for lengsel viser mennesket som et svakt vesen. Det berører ved menneskets manglende evne til å forherde seg fra ytre innflytelse. Men ved å ta del i musikk får svakheten et uttrykk. Uten å kunne gå nærmere inn på dette har jeg lyst til å ta opp en mulig innvending mot å forankre mottakeligheten for musikk i menneskets lengsel. En slik innvending kan ta form som en historisk refleksjon: Er ikke denne metafysiske tanken kun et utslag av en romantisk tankebevegelse, hvor Schelling utvilsomt var en viktig figur, og en reduksjon av musikalske uttrykk til nettopp kun å gjelde musikk som på en aller måte uttrykker lengsel? Er ikke hele ideen som sådan et hjelpeløst forsøk på å allmenngjøre erfaringen av for eksempel Robert Schumanns klavermusikk? På overflaten kan en slik innvending ha slagkraft (og mange er de som bruker den som bortforklaringsformel), men ved nærmere ettertanke er den selv overflatisk i sitt utsagn. Den glemmer at ethvert utsagn om musikk beror på en eller annen slags erfaring av musikk. Utsagn om musikk impliserer subjektivitet, men begrenser seg ikke til å være innenfor en individuell ramme. Essayet som form yter rettferdighet mot spenningen mellom subjektivitet og objektivitet i musikkfilosofisk tenkning. Selv om ideen om mottakeligheten og lengsel som dens antropologiske grunn utvilsomt kan forstås som romantisk, vil jeg hevde at menneskets tilhørighet på en aller annen måte kan tilbakeføres til lengselen. Hva som ligger i lengselen, er ikke noe musikkfilosofisk tenkning kan definere eller begrense til kun å gjelde Schumann og co. Begrepet har åpne kanter og motsetter seg enhver form for terminologisk fiksering. Som Adorno er inne på, er det en overtro å gå ut fra at begrepene i seg selv er betydningsløse, og at de trenger en terminologisk og definitorisk fiksering for å kunne bli brukt i en vitenskapelig sammenheng. Den essayistiske tenkningen går derimot ut fra at begrepene alltid og implisitt er konkretisert i språket. Derfor innfører essayet begrepene nærmest intuitivt og lar dem blir presisert i relasjon til hverandre (Adorno, 1997, bd. 11, s. 20). Adorno har med hele sitt musikkfilosofiske verk vist at tenkning med en slik essayistisk metodikk ikke mister sin forpliktende karakter. Den åpner til og med opp for og muliggjør metafysisk tenkning som inngangsport til den estetiske erfaringen av musikken.

Tankekonstellasjoner: språket som produsent og medium for musikalsk mottakelighet

Etter å ha åpnet opp for mottakeligheten i noe dypt menneskelig og ha forankret den antropologisk med hjelp av Schelling i menneskets lengsel vil jeg spørre hvilken rolle språket og begrepsdannelsen har i musikkfilosofisk tenkning. Jeg vil trekke inn sentrale musikkfilosofiske tenkere som Nietzsche, Adorno og Jankélévitch for å åpne ulike rom der musikalsk mottakelighet tenkes. Nietzsche er viktig for å komme på sporet av en tenkning der språket inngår som et medium mellom musikk og lytting. For ham er språket en vesentlig kategori i beskrivelsen av den musikalske erfaringen. Adorno og Jankélévitch kan man lese paradigmatisk som to helt forskjellige måter å språkliggjøre musikalsk erfaring på. Adorno står for en tradisjon som tar utgangspunkt i musikkens *språklikhet*, imens Jankélévitch i språkets medium vektlegger musikkens *ulikhet med språket*. Begge er de eksempler på musikkfilosofisk tenkning som en eksplisitt tilrettelegging av det som møter den tenkende i møtet med musikken, reflektert i språkets medium. Ved å trekke inn disse tre filosofene vil jeg artikulere tre ulike konstellasjoner for hvordan en refleksjon over musikalsk mottakelighet nødvendigvis impliserer en refleksjon over språket som både produsent og medium i den musikalske erfaringen.

For Nietzsche er språket et uttrykk for en fundamental trang i mennesket. Språket er et estetisk urfenomen som tjener til å gjøre verden mer lik mennesket (med andre ord: antropomorfistisk). Vi tilrettelegger verden i og med språket. Nietzsche beskriver denne tilretteleggingen slik: I språket bruker vi metaforer. De er fortolkende tilegnelser av virkeligheten. Nietzsche forestiller seg dannelsen av metaforer som en prosess. En nerveimpuls utløser et bilde, og bildet blir til lyd. Formidlingsprosessen er ubevisst og helt ulogisk. Den moderne rasjonalitetskulturen har ifølge Nietzsche glemt at den har sitt opphav i en slik ulogisk og ugjennomtrengelig prosess. Etter hvert samler vi metaforene til begreper. Vi setter dem i relasjon til hverandre. Begreper er symbolske sammenfatninger av metaforene. Fordi de ikke er sanselige, har de ingen utpreget kraft. Ord er «tonetegn for begreper, begreper er mer eller mindre bestemte betegnelser for gjentatte fornemmelser som kommer sammen og danner fornemmelsesgrupper» (Nietzsche, 1999, bd. 5, s. 221–222, min oversettelse).

Begreper muliggjør at vi kan få oversikt. Vi konstruerer sammenhenger med begreper, og med det øker vi vår makt over virkeligheten. Å fortolke virkeligheten betyr å legge den til rette for oss. Nietzsches dramatiske innsikt er at vi med språket skaper oss en verden som tilsvarer våre behov. Dette er noe som selvfølgelig gjelder hvordan vi velger å tilrettelegge vår forståelse av musikk. Et av Nietzsches dypeste musikkfilosofiske spørsmål i et slikt henseende er: Hvorfor føler vi at musikken forteller noe om oss som vi ikke helt greier å snakke om? Nietzsche fant svaret i poesien. Musikk er ikke en kunst som har sitt opphav i seg selv. Den er sprunget ut av poesien. «Musikkens urgamle forbindelse med poesien har lagt så mye symbolikk inn i den rytmiske bevegelsen, i styrken og svakheten i tonen, at vi er av den oppfatning at musikken taler direkte til det indre og kommer fra det indre» (Nietzsche, 1999, bd. 2, s. 175, min oversettelse). Musikken er ikke et tonespråk hinsides språket. Gjennom språket har vi evnen til å fatte meningssammenhenger som ikke er språklige. Vi legger språket inn i musikken, derfor fremstår den som meningsfylt for oss. Dette er en prosess som den enkelte ikke råder over, men som er noe som fremgår av vår kulturelle og biologiske arv. Vi blir nærmest født inn i en verden der musikk fremstår som umiddelbart forståelig. Det er grunnen til at musikken betyr så mye for oss. Med en slik tenkning vil Nietzsche avsløre sin egen hengivenhet til musikken. Han er mennesket som så lenge har trodd på musikkens umiddelbare budskap. Men i tråd med sin genealogiske tenkning, der han prøver å komme til bunns i opphavet til hva vi mennesker mener er selvsagt, avdekker han musikken som et kulturelt produkt av poesiens rytme, klang og toner. Han har avslørt sin sjels store kjærlighet. En slik språkfilosofisk tilnærming til musikk har mye for seg. Den søker ingen identitet mellom språk og musikk, men skaper en forståelse for hvordan språket former musikkerfaringen. Uavhengig av om Nietzsches genealogiske argument er riktig, peker den henimot lyttebetingelser som gjør at vi lytter til musikken akkurat slik vi lytter. Forholdet mellom språk og musikk er gjensidig. Det er ikke bare den musikalske erfaringen som i ettertidens refleksjon krever en språkliggjøring, men det er språket som legger betingelser for den musikalske erfaringen. Språket arbeider med oss, før og imens vi lytter. Dermed er språket med på å skape mottakelighet for musikk. Med Nietzsche kan man overveie om

det kanskje nettopp er språket i musikken som utløser en tiltrekning hos det lyttende mennesket og dermed viser at enhver lytting er historisk forankret.

En annen måte å tenke musikk og språk på enn med Nietzsches genealogi av den musikalske erfaring er Adornos tanke om musikkens språklikhet («Sprachähnlichkeit»).[6] Den er mer teoretisk anlagt, men beror uten tvil, som hos Nietzsche, på mottakeligheten for musikken.[7] Uten språket er musikken for Adorno (1997, bd. 16, s. 252) «et kaleidoskop» av klanger. Det er språklikhet som gjør at musikken kan forstås og intellektuelt bli gjenstand for en filosofisk-kritisk refleksjon. Verkets eksplikasjon er muliggjort av musikkens språkkarakter. Her ligger samtidig musikkens erkjennelsesverdi. Wellmer[8] (2009) har tenkt denne tanken om musikkens språklikhet et skritt videre ved å la den bli den forenende punktet som henger sammen ulike former for kunst. Dans, bilde, teater, litteratur og musikk kommer sammen i språklikheten. Poenget er at ethvert kunstnerisk medium trenger de andre uttrykkene for å kunne være i stand til å bli artikulert. Her oppstår det et tverrfaglig rom der de ulike kunstgreinene kan ha innvirkning på hverandre. Både Adorno og Wellmer har en dyp affinitet til Hegels (1986) tese om at musikk er et begrepsløst språk. Musikk kommuniserer ifølge Hegel subjektets inderlighet i et språk som ikke kan uttrykkes av språket, men som forstås av språkbegavede vesener (Hegel, 1986, s. 214). Når det gjelder musikkens språklikhet, er den noe som ikke bare for gjelder for musikken som resultat av en formprosess av et bestemt musikalsk materiale, men noe som har med resepsjonen av musikken å gjøre. Musikken trenger språket som et tradisjonsbærende element. Språket muliggjør en tilgang til et musikkverkets interpretasjonshistorie og ikke minst

6 En grunnleggende tekst om dette er det lille fragmentet «Musik und Sprache» (i Adorno, 1997, bd. 16, s. 251–256).

7 Se for eksempel Adorno: «Den som ikke overlater seg til musikken helt fra de første taktene med et barns følelse når forhenget går opp: hva vil skje der, og da ikke er beredt til å bli med, selv når det som viser seg ikke tilsvarer forventningene, den [person, H.H.] har ikke evnen til kritikk» (i Adorno, 1997, bd. 19, s. 577, min oversettelse). Originaltekst: «Wer einem Kunstwerk nichts vorgibt, wer sich nicht einer Musik bei den ersten Takten überlässt mit dem Gefühl des Kindes, sobald der Vorhang sich hebt: was wird da jetzt geschehen, und dann nicht bereit ist mitzugehen, selbst dann wenn das Erscheinende seinen Erwartungen widerstreitet, der wird zur Kritik nicht befähigt sein.»

8 Dette er en gjennomgående tanke i hans bok.

lyttehistorie. Språket bærer musikkens kulturelle kontekst og plasserer den lyttende implisitt inn musikkverkets lyttefelleskap. Dette er Adorno (2006) inne på i *Minima moralia*:

> Den troen estetikerne har utbredt om at kunstverk skulle kunne forstås direkte ut fra seg selv når de ble gjort til gjenstand for umiddelbar anskuelse, holder ikke stikk. Denne troen har på ingen måte sin grense ved et verks kulturelle forutsetninger, det «språket» det har, som bare den innvidde kan følge. Tvert imot, der selv ingen slike vanskeligheter stiller seg i veien, forlanger kunstverket mer enn at en overlater seg til det. Den som vil finne *Flaggermusen* skjønn, må vite at det er *Flaggermusen*: moren må ha forklart at det ikke handler om et dyr med vinger, men om en maskerade; en må i den forbindelse erindre at det ble fortalt: i morgen kan du bli med på *Flaggermusen*. Å stå i tradisjonen betyr: å erfare kunstverket som bekreftet, gyldig; i det ta del i reaksjonene hos alle dem som tidligere så det. Hvis det engang faller bort, fremstår verket i all sin nakenhet og feilbarlighet. Handlingen forvandles fra ritual til idioti, og musikken blir hul og flau der den før var en kanon av meningsfulle vendinger. Det er virkelig ikke så skjønt lenger. På denne bakgrunn henter massekulturen sin rett til adaptasjon. Svakheten ved all tradisjonell kultur, utenfor dens tradisjon, gir et påskudd til å forbedre og dermed barbarisk skamfere den. (Adorno, 2006, s. 255)

Noe av det mest vesentlige Adorno sier med denne ytterst klare aforismen, er at musikk er omgitt av en slags – historisk betinget – språklig aura. Det finnes ingen umiddelbar anskuelse av et verk uten den språklige forståelseshorisonten verket har. Dermed er verkets tradisjon, ja lyttetradisjon av essensiell betydning for å kunne forstå verket. Når resepsjonen av verket mister denne språklige auraen og tradisjonen, står det i fare for å bli videreført av en tradisjonsløs resepsjon, der verket reduseres til å være en vare og noe som kan tjene som material for barbarisk skamfering eller kommersiell tilrettelegging. Å bevare musikkverkets språklige aura betyr å gi lyttere muligheten av å tre inn i en lyttertradisjon. Å lytte til et verk krever kunnskap. Det betyr ikke at man leser programheftet ved en orkesterkonsert, men at man har et fortrolig forhold til verket som historisk referanseramme. Adornos eksempel om *Flaggermusen* taler for seg selv: Språkets aura skaper horisonten for mottakeligheten for musikken. Å løsrive mottakeligheten fra dette, er å redusere verket til

å være en gjenstand for underholdning og velbehag. På en annen måte enn i Nietzsches genealogi er det musikkens språklighet som lager et rom for å tre inn i verkets epistemologiske dybder. Det er annerledes hos Jankélévitch.

Jankélévitchs musikkfilosofi har sitt implisitte fundament i det jeg innledningsvis kalte et negativt ontologisk premiss: Vi kan rett og slett ikke si hva musikk er. Språket og tanken som sådan har ingen umiddelbar tilgang til musikken. Språket kan aldri gjengi musikken. Musikk kan ikke transporteres fra et medium til et annet uten å miste seg selv. I musikkfilosofisk tenkning er det derfor viktig å utvikle et kritisk forhold til språket i musikalske kontekster. Finnes det andre måter å tilnærme seg det store temaet språk og musikk på enn gjennom musikkens språklikhet og språkets aura? Jankélévitch er, med språket dog som medium, en motpol til den begrepslige tilnærmingen i arven fra Adorno. La meg trekke frem en refleksjon fra hans mangfoldige verk *Music and the ineffable* (Jankélévitch, 2003). For Jankélévitch er det problematisk å forstå musikk som et språk, nettopp fordi det forutsetter at forstanden logisk sett er det førstegitte i musikkerfaringen. Det er som om man har forstått noe før man lytter til musikken. Mottakeligheten for musikk er i en slik tenkning språket, noe som for Jankélévitch er et utslag av en rasjonalistisk tenkning. Mennesket vil med en slik tenkning beherske sangen, det er ikke sangen som behersker mennesket. I sin musikkfilosofi forsøker Jankélévitch å bevare musikken fra rasjonalistiske og hermeneutiske overgrep. En av hans grunnleggende tanker er at det ikke finnes noen logisk koherens i musikkerfaringen. Derfor kan ikke musikk forstås som et språk. Musikken er antidialogisk i sin klanglige realisering. Den inviterer ikke til en samtale, men determinerer den som lytter. Uten noen slags form for beviser overfalles det lyttende mennesket. Den fortryller oss og objektiverer vår svakhet. Selv om Jankélévitch ikke bruker begrepet tiltrekning, er dette helt klart en beskrivelse av den tiltrekningen musikken utløser hos dem som er mottakelig for den. Man er ikke likestilt som lytter. Kommunikasjonen er umiddelbar og enveis: Vi blir hypnotisert av den. Å være på sporet av musikkens fortryllende virkning og la den være gjenstand for en musikkfilosofisk tankegang om musikkens poesi i sin forgjengelighet er, sammenfattende sagt, Jankélévitchs forsøk. Musikk symboliserer dypest

sett menneskets forgjengelighet, noe som på sin side stemmer tenkningen melankolsk. Noe av det vakreste og mest interessant hos Jankélévitch er hvordan han utvikler sin tenkning med hjelp av besnærende eksempler fra musikkhistorien. Eller for å si det på en annen måte: Denne musikkfilosofien er musikalsk i sitt vesen. Den fremstår i sitt filosofisk-poetiske språk som tankeklang. Her har Jankélévitch levert et unikt bidrag til musikkfilosofisk tenkning som gir grobunn for å språkliggjøre den erotiske tiltrekningskraften i musikken. Språket er for Jankélévitch overhodet ikke en produsent for musikalsk mottakelighet. Musikkens «språk» begynner hinsides språket. Og dermed har han sagt, uten å kunne si det eksplisitt, noe om hva som ligger i musikalsk tiltrekning.

Tankens opphold i musikken

Jeg begynte tankebevegelsen med å antyde hvorfor essayet er noe mer enn en skrivestil i musikkfilosofisk tenkning. Med Adorno valgte jeg å se på essayet som en form for musikkfilosofisk tenkning. Med et slikt rammeverk kan musikkfilosofisk tenkning åpne for å tenke i konstellasjoner istedenfor å søke etter resultater. En slik form for tenkning muliggjør et slags tankens opphold i musikken, som ivaretar både en nærhet og en distanse til den musikalske erfaringen. Begrunnelsen ligger i språket som produsent og medium av musikalske erfaringer. Å tenke musikalsk mottakelighet og tiltrekning fra ulike språkfilosofiske perspektiver om det gjensidige forholdet mellom musikk og språk begrenser ikke tenkningen til det påviselige, men fører den til ideer. Ideen om lengselen som antropologisk referanse for musikalsk mottakelighet og tiltrekning er dette essayets idé, som naturlig nok krever en oppfølging som går ut over rammen av det herværende essayet. Men ideen som sådan gir rom for ulike konstellasjoner, der musikkfilosofisk tenkning kan komme på sporet av det man kan kalle musikkens betydning for det lyttende mennesket.

Essayet er skriveformen som kan tillate seg å våge seg inn på appellen. Derfor vil jeg avslutte dette resultatløse essayet med en tanke om aktualiteten i denne tenkningen jeg har forsøkt å tegne opp i korte trekk. I et kulturfilosofisk perspektiv finnes det grunn til nettopp å bevare mottakeligheten for musikk som et argument for ikke å forsøke å viske vekk

alt som har med avmakt, svakhet og skjørhet å gjøre. Sagt på en annen måte: Går vi inn i en slags trans- eller posthumanistisk tidsalder der vi bevisst og ubevisst legger fortidens forståelse av mennesket bak oss, mister vi muligens mottakeligheten for svært mye av den musikken som har gitt utallige mennesker et dypt erfaringsinnhold i flere århundrer, og som fortsatt i dag fyller konsertsaler og hjem med musikk. Musikken har skapt en dyp eksistensiell tilhørighet for det lyttende mennesket. Ved å ta del i erfaringen av et kunstverk trer man inn i en erfaringshorisont der andre har erfart og eventuelt også språkliggjort sider ved musikken før oss. All lytting er derfor historisk fundert, selv om musikkens uttrykk blir oppfattet som umiddelbar idet den klinger.

Referanser

Adorno, T. W. (1997). *Gesammelte Schriften in 20 Bänden* (Bd. 1–20). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. W. (2006). *Minima moralia* (A. Linneberg, Overs.). Oslo: Pax forlag.

Adorno, T. W. (2013). *Aesthetic theory* (R. Hullot-Kentor, Overs.). London, England: Bloomsbury.

Cioran, E. (2008). *Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hegel, G. F. (1986). *Vorlesungen* über Ästhetik *III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Horkheimer, M. (1988). *Gesammelte Schriften 4, 1936–1941*. München: Fischer Verlag.

Jankélévitch, V. (2003). *Music and the ineffable*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kant, I. (2009). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner.

Nietzsche, F. (1999). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (Bd. 1–15). Berlin: de Gruyter.

Schelling, F. W. J. (2016). *Stuttgarter Privatvorlesungen*. Hamburg: Meiner.

Wellmer, A. (2009). *Musik und Sprache*. München: Carl Hanser Verlag.

KAPITTEL 7

Musikk som kontrafaktisk meningsskaping

Kari Manum
Høgskolen i Innlandet

Abstract: Why is music so important to us? There have been numerous attempts to answer this question, from a variety of perspectives. And yet, somehow this phenomenon that pervades so many aspects of our lives transcends attempts to capture precisely why it moves us. Contemporary philosophers and musicologists have at their disposal different and conflicting philosophies when it comes to exploring issues concerning music. In this chapter I will move beyond divergent philosophies of music, like essentialism and contextualism, and explore counterfactual perspectives on the musical experience as a distinctive form of meaning-making. Although metaphorical qualities of music have received considerable attention from philosophers, the significance of the counterfactual for the musical experience has largely been overlooked. However, by virtue of the fact that they are paradoxical configurations, metaphors provide the key to understanding counterfactual meaning-making. Based on philosophical texts and insights into how meaning is created counterfactually in our daily consciousness, I argue that, on the one hand, musical experience is counterfactually conditioned and, on the other hand, that music – through the counterfactual – contributes to meaning-making in our lives. The chapter contributes to the philosophy of music by advancing an alternative understanding of musical meaning-making through the counterfactual. By shedding new light on concepts like the irreducible and ineffable qualities of music, this understanding may also open new avenues to explore how music can be such a potent medium for understanding reality, for self-knowledge, liberation, pleasure, discipline and the exercise of power.

Keywords: philosophy of music, counterfactual, metaphor, meaning-making, ineffable, contingence

Sitering av denne artikkelen: Manum, K. (2020). Musikk som kontrafaktisk meningsskaping. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 7, s. 111–131). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch7

Introduksjon

Musikk er et fantastisk avvik fra virkeligheten.
Sassy 009[1]

Hvorfor betyr musikk så mye for oss? Musikk er til stede i nær sagt alle livsområder og har, så langt tilbake vi kjenner, påkalt refleksjoner omkring fenomenet. Det er grunn til å anta at opptattheten av og tenkningen om musikk springer ut fra den sentrale betydningen musikk har for mennesker og kulturer. Musikk er et fenomen verdt å underlegge filosofiske, psykologiske, historiske, antropologiske, sosiologiske eller andre typer undersøkelser. Særlig den filosofiske interessen synes imidlertid å være drevet av at musikk har vist seg å være et gjenstridig undersøkelsesobjekt. Det er uenighet både om hvilke dimensjoner ved musikken som er de mest relevante undersøkelsesområdene, og om hvilke typer spørsmål som bør stilles. Det musikkvitenskapelige feltet er derfor preget av stor teoretisk divergens.

For romantikkens filosofer kan gjenstridigheten sies å ligge i erkjennelsen av at musikk, på tross av sin meningsfylde, ble ansett å mangle begrepslig meningsinnhold og referanser til noe utenfor seg selv. Det at musikken i denne epoken ble henført til det mystiske og gåtefulle og sett som et uttrykk for det *uutsigelig*e, bidro samtidig til at musikk fikk en særstilling sammenlignet med andre kunstformer. Musikk ble ansett som en utfordring for både tenkningen og filosofien. Varkøy (2007) påpeker hvordan denne frisettingen av kunsten fra den såkalte nyttetenkningen ga kunst status som en motkraft til og en kritikk av det konserverende og bestående, og hvordan dette åpnet for en forståelse av kunst og musikk som et frigjørende prosjekt.

I dag er tendensen at de som beskjeftiger seg med musikkens ontologiske status og essensielle trekk, gjerne beskyldes av dem som er opptatt av musikkens kontekstuelle dimensjoner, i form av dens relasjonelle, sosiale, materielle, historiske og politiske aspekter, for å redusere fenomenet – og vice versa. Small (1999), en representant for nyere tids kritikk av romantikkens musikkforståelse, avviser hele den filosofisk-estetiske diskursen som spør om musikkens essens og interne strukturer. Small

1 Sunniva Lindgård, komponist og låtskriver under artistnavnet Sassy 009 (personlig kommunikasjon, 25. august 2020)

mener at for å finne svaret på hva musikk er, må vi se til praksisen rundt musikk: Musikalsk mening er ikke knyttet til et bestemt musikkobjekt, men tar form i de situasjonene der de musikalske samhandlingene skjer. Han lanserer ideen om at musikk, i stedet for å være et substantiv, er et verb: «musicking» (Small, 1998, 1999).

Den praksisvendingen som Small representerer, innebærer samtidig en kritikk av det mange omtaler som den vestlige kulturens hegemoniske og elitistiske musikksyn. Kultursosiologen Bourdieu ser for eksempel musikksmak i sammenheng med ulike sosiale gruppers habitus, det vil si sosialt konstruerte kroppslige og førspråklige disposisjoner. I *Distinksjonen* (Bourdieu, 2002) kritiserer han idealene om den autonome og frigjørende kunsten for tvert imot å sementere det bestående og reprodusere samfunnets makthierarkier.

Disse divergerende posisjonene, som vektlegger henholdsvis det essensielle og det kontekstuelle, kan sies å eksistere side om side i dag. Like mye som en estetisk teori om «ren» musikk kan hevdes å redusere fenomenet ved å utelate de sosiale, relasjonelle og historiske dimensjonene, synes en teori som vektlegger det kontekstuelle og relasjonelle ved musikken, heller ikke å kunne peke på hva det er med musikk som avføder virkninger som ikke også andre fenomener gjør. Men hvorfor betyr musikk så mye for oss?

I denne teksten vil jeg bevege meg bakenfor de nevnte posisjonene og utforske musikk som en særegen form for meningsskaping. Da legger jeg vekt på det kontrafaktiske. Det er mye som er sagt om affiniteten mellom bevissthet og musikk, slik som det temporale, narrative, emosjonelle, rytmiske eller dynamiske. Men det kontrafaktiske er en dimensjon ved tenkningen og virkelighetsforståelsen som i liten grad er belyst i relasjon til opplevelsen av musikk. Kontrafaktisk betyr ganske enkelt «i motsetning til det faktiske». For å utforske det kontrafaktiske i tilknytning til musikkopplevelse vil jeg først redegjøre for et begrep om *kontrafaktisk meningsskaping*, og deretter se om dette kan belyse hvorfor musikk betyr så mye for oss.

Kontrafaktisk høring

Det er få filosofer som drøfter spørsmål om musikk i lys av det kontrafaktiske, men et unntak er Grund (1996, 1997, 2015). Hun betrakter musikk

som en type kontrafaktisk konfigurert lyd, og peker på hvordan en slik teori føyer seg sammen med en teori om metaforer forstått som kontrafaktisiteter. Hun forklarer at på det enkleste nivået av fortolkning kan soniske sekvenser identifiseres kontrafaktisk med ikke-soniske entiteter (Grund, 2015, s. 375). Enklere forklart innebærer dette at sekvenser av lyd identifiseres kontrafaktisk med ikke-lyd, det vil si musikk. I lys av Benthams teori om fiksjoner utvikler Grund (1997) en musikkontologi der musikk helt eller delvis gis status som fiksjon. Fiksjoner er produkter av en type kontrafaktisk tenkning. Grund foreslår derfor begrepet *kontrafaktisk høring* om det å høre musikk: «Kontrafaktisk høring er oppfattelsen av lyder som om de var noe annet, noe som i seg selv ikke er en sekvens av lyder»[2] (Grund, 1997, s. 374). Scruton (1999) argumenterer for en lignende forståelse når han påpeker at det å høre lyder *som musikk*, innebærer å høre disse adskilt fra den materielle virkeligheten. Han forklarer videre at en person som lytter til lyder og hører dem som musikk, ikke ser etter informasjon om lydenes opphav eller etter ledetråder om hva som skjer. Tvert imot hevder Scruton at personen hører lydene adskilt fra den materielle verdenen (Scruton, 1999, s. 221). Det at lyder høres ut som musikk, mener Scruton handler om en form for illusjon, det vil si en metaforisk overføring av begreper om bevegelse, rom og objekter fra et område til et annet:

> Hvis vi tar vekk metaforene for bevegelse, for rom, for akkorder som objekter, for melodier som beveger seg og trekker seg tilbake, som beveger oss opp og ned – hvis vi tar disse metaforene bort, er det ingenting av musikk som gjenstår, men bare lyd. (Scruton, 1989, s. 240)

Det virker på den ene siden tilforlatelig å snakke om musikkopplevelsen i termer av «som om». Grund påpeker nettopp at mye av diskursen rundt musikk skjer ved hjelp av metaforiske utsagn. På den andre siden, når vi forstår musikkopplevelsen *som om* musikk er en fiksjon, en metafor, en fortelling, et utsagn, et argument, et landskap, en handling, en hendelse eller lignende, går vi samtidig glipp av muligheten til å uttrykke det at musikk ikke synes å peke på noe annet enn tilbake til seg selv. Når vi forestiller oss

2 Min oversettelse. I fortsettelsen er alle sitater fra engelske tekster som ikke er utgitt på norsk, oversatt til norsk av meg.

noe, låner vi begreper, konsepter og naturlover fra den aktuelle virkeligheten og bygger en imaginær verden rundt disse. Musikkopplevelsen synes på denne måten å være fullstendig avskåret fra virkeligheten. Dette gjør musikk til et særegent fenomen ved at det fremtrer med et *som om* på en annen måte enn andre *som om*. Når vi opplever musikk, er det åpenbart at vi ikke gjør det via en refleksjon eller lignende, eller at vi sier til oss selv: «Nå skal jeg late *som om* disse lydene er noe annet enn det de er.» Det betyr ikke at vi ikke kan lytte til musikk og reflektere samtidig. Poenget er at det vi i det hele tatt forstår *som* musikk, er en direkte og umiddelbar hendelse som ikke krever refleksjon eller et bevisst valg fra vår side. Tvert imot er det nærmest umulig å gå inn for ikke å høre musikk kun ved å høre lydene eller de soniske sekvensene som tonene kan sies å ha sitt empiriske opphav i. Sammenlignet med andre «som om» – som i litteratur og billedkunst – utmerker musikk seg ved at musikkopplevelsen så å si eier sitt eget *som om*: musikk som en fiksjon om fiksjonen – eller som et tegn på tegnet.

Blant de første som diskuterte musikk og metaforer, er Goodman i *Languages of Art* (1976). Senere er dette blitt et stadig voksende forskningsfelt med ulike tilnærminger til tematikken (Aksnes, 2002; Bonde, 2014; Ferguson, 1960; Spitzer, 2004; Tarasti, 2002). Men måten Grund ser musikk som en type kontrafaktisk konfigurert lyd på, og setter dette sammen med en teori om metaforer forstått som kontrafaktisiteter, gir etter min mening mulighet for en bredere forståelse av musikalsk meningsskaping. Forklaringen er at metaforer overfører mening fra et område til et annet. Metaforer kan slik sies å være paradoksale konfigurasjoner, idet de bokstavelig sett presenterer umulige situasjoner. Et paradoks er en selvmotsigelse eller en umulig situasjon. Et metaforisk utsagn uttrykker noe som både er og ikke er. Som paradoksale konfigurasjoner er også metaforer en nøkkel til å forstå kontrafaktisk meningsskaping. Men før jeg utvikler begrepet mer, vil jeg se på betydningen av det kontrafaktiske for virkelighetsforståelse og selverkjennelse i allmennhet.

Kontrafaktisk meningsskaping

Selve begrepet «kontrafaktisk» har røtter i filosofien og henviser til noe som står i motsetning til det faktiske. Kontrafaktisk modalitet handler

om det som *ikke er*, men som kunne ha vært eller ville ha vært. Allerede i førsokratisk tid undersøkte filosofer virkelighetens beskaffenhet ved å sette den opp mot alternative versjoner av den. Det er mange varianter av det å forholde seg kontrafaktisk til virkeligheten, fra den hverdagslige mer eller mindre ureflekterte hypotetiske tenkningen til anvendelsen av kontrafaktiske kausalanalyser som metoderedskap og analytisk rammeverk innen vitenskapen. Det vanligste kjennetegnet på å forestille seg kontrafaktiske scenarioer viser seg i språket når vi stiller en type betingelser på formen «hvis …, så» eller «hvis bare …» og benytter de modale hjelpeverbene skulle, kunne, ville eller burde.

Når historikere utforsker alternative utfall til faktiske hendelser, kalles det *kontrafaktisk historieskriving*, for eksempel: «Hva hadde skjedd hvis Hitler hadde vunnet andre verdenskrig?» Innen psykologien karakteriseres denne formen for hypotesedannelser som *kontrafaktisk tenkning*, og oppmerksomheten er gjerne på hvordan enkeltindivider sammenligner scenarioer og forestiller seg at ting kunne ha vært annerledes dersom de (eller andre) hadde valgt annerledes. Den sosiale diskursen karakteriseres av pågående konflikter og forhandlinger om hva som egentlig skjedde, hva som kunne ha skjedd, og hva som burde ha skjedd.

Utfordringen med kontrafaktiske betingelser er ikke bare at vi har beveget oss bort fra en empirisk verden til en mulig verden. Det er også en utfordring å beskrive den empiriske virkeligheten uten å ta i bruk kontrafaktisiteter. Lebow hevder for eksempel, knyttet til historieskriving, at kontrafaktiske argumenter «hviler på flerfoldige fakta, akkurat som et hvert faktum hviler på kontrafaktiske antagelser» (Lebow, 2000, s. 556).

I det klassiske essayet «The problem of counterfactual conditionals» peker Goodman (1947) på noen av utfordringene med kontrafaktiske analyser: «Analysen av kontrafaktiske betingelser er ingen betydningsløs grammatisk øvelse. Tvert imot, dersom vi mangler midlene for å tolke kontrafaktiske betingelser, kan vi neppe hevde å ha en tilfredsstillende vitenskapsfilosofi» (Goodman, 1947, s. 113). Hofstadter omtaler den kontinuerlige og uunngåelige omgangen vår med kontrafaktisiteter som «den umiddelbare konjunktive reprisen» (Hofstadter, 1979, s. 632, 640). Goodman, som satte seg fore å identifisere og drøfte problemer

knyttet til å forklare sannhetsbetingelsene for kontrafaktiske betingelser, fant seg selv fanget i uendelig regress:

> [F]or å etablere en hvilken som helst kontrafaktisk [påstand], synes det som at vi først må fastslå sannheten til en annen. Hvis det er slik, kan vi aldri forklare en kontrafaktisk [påstand] bortsett fra i forhold til andre, slik at problemet med kontrafaktisiteter forblir uløst. (Goodman, 1947, s. 121)

Hofstadter snakker om den hverdagslige kontrafaktiske tenkningen som skjer i retrospekt, som en kreativ evne til å gli rett ut av virkeligheten og inn i myke «hva hvis-er» (Hofstadter, 1979, s. 643). Samtidig påpeker han det paradoksale med at det ikke finnes grader av at noe ikke skjedde, selv om vi til stadighet omgjør deler av virkeligheten mens vi holder andre deler konstant (Hofstadter, 1979, s. 638). Antagelsen om tingenes *kontingens*, det at ting kan være annerledes enn det vi opplever, er således sentral når vi omgjør virkeligheten på denne måten. Den forskyvningen Hofstadter snakker om, handler også om at vi ved kontrafaktisk tenkning glir mellom ulike modaliteter og temporale dimensjoner. Mens tenkningen vår omfatter et ubegrenset tidsspenn, synes det å være en innebygget asymmetri mellom fortid og fremtid. Det som *kan* eller *bør* skje prospektivt, endres med tiden til at det *kunne* eller *burde* ha skjedd retrospektivt. Vi oppfatter fremtiden som åpen, mens fortiden er fastsatt. I hvilket forhold mennesker står ontologisk til en fortid som ikke har funnet sted, er et uløst spørsmål i den metafysiske «fri vilje»-debatten (Manum, 2017). En annen måte å snakke om dette på er at vi ved kontrafaktisk tenkning overskrider det umiddelbare ved å innføre mulighet. Det å forholde seg kontrafaktisk til fortidige hendelser kan også uttrykkes som at vi forholder oss til urealiserte muligheter. Agamben snakker om det å erindre fortiden som en form for potensialitet: «Erindringen gjenoppretter fortidens muligheter, gjør det som skjedde, ufullstendig, og fullfører det som aldri var. Erindringen er verken det som skjedde eller ikke skjedde, men snarere muliggjørelsen av disse [alternativene], at de igjen blir mulige» (Agamben, 1999, s. 267).

Mye av vår kontrafaktiske tenkning skjer i form av større eller mindre narrativer. Definisjonen på et narrativ er nettopp det *kontingente*

elementet; hva som er mulig, men ikke nødvendig (Riessman, 2008). Dette bunner i at narrative forklaringer ikke bare handler om hva som skjedde, men også om hva som kunne ha skjedd eller kan skje. Verden oppleves og fortolkes på denne måten også gjennom et fravær i form av ulevde erfaringer og liv.

I gapet mellom den «rå» virkeligheten og forventningene eller drømmene om hvordan det kunne ha vært, oppstår de såkalte kontrafaktiske følelsene. Det psykologiske fagfeltet vektlegger her særlig følelser av anger og skyld (Byrne, 2005). Men det følelsesmessige spektret knyttet til de skiftende modalitetene kan også innbefatte lettelse, tilfredshet, lengsel, håp, angst, sinne og sorg.

I den upubliserte teksten «Johannes Climacus eller De omnibus dubitandum est» sier Kierkegaard: «Umiddelbarheden er Realiteten, Sproget er Idealiteten, Bevidstheden er Modsigelsen. I det Øieblik jeg udsiger Realiteten, er Modsigelsen der; thi det jeg siger er Idealiteten» (Kierkegaard, 2013, s. 55). I forlengelsen av Kierkegaards resonnement kan kontrafaktiske livsanskuelser sies å ha en ideal natur.

Det at tenkningen vår omfatter et ubegrenset tidsspenn, er et komplekst fenomen som kan analyseres ut fra ulike filosofiske tilnærminger. Fra et vitenskapsteoretisk perspektiv er det ikke uten videre uproblematisk å hevde et skille mellom det faktiske og det kontrafaktiske, da slike påstander avhenger av ontologiske antagelser. Men kontrafaktisk tenkning kan, uavhengig av vitenskapsfilosofisk posisjon, sies å utgjøre en grunnleggende bestanddel i både virkelighetsforståelse og selverkjennelse og på den måten ha forgreininger til en rekke ontologiske og epistemologiske temaer.

Jeg nevnte tidligere at metaforer, som paradoksale konfigurasjoner, er en nøkkel til å forstå kontrafaktisk meningsskaping. Cohen (1998) viser til at mens metaforer og kontrafaktiske betingelser har lignende formål, skiller de seg fra hverandre idet vi gjennom metaforer forestiller oss verden på en *ny måte*, mens vi ved kontrafaktiske betingelser forestiller oss en *ny verden*.

I forlengelsen av det ovenstående vil jeg foreslå begrepet *kontrafaktisk meningsskaping*, fordi mye meningsdannelse skjer nettopp på bakgrunn av kontrafaktiske betingelser.

Hvordan kan vi forstå affiniteten mellom dagliglivets kontrafaktiske meningsskaping og musikkopplevelse?

Kontrafaktisk meningsskaping og musikk

> Music means nothing and yet means everything.
> (Jankélévitch, *Music and the ineffable*, 2003, s. 11)

Jeg nevnte i innledningen at det er skrevet mye om affiniteten mellom bevissthet og musikk, mens måten vi danner mening kontrafaktisk i språk og tenkning på, er i liten eller ingen grad belyst i relasjon til musikkopplevelsen. Likevel regnes forestillingsevnen, som kan sies å være sentral for kontrafaktisk meningsskaping, å være av grunnleggende betydning for estetiske opplevelser. I *Kritikk av dømmekraften* utlegger for eksempel Kant (1995) sin forståelse av en estetisk idé:

> Med en estetisk idé forstår jeg en forestilling som stammer fra innbildningskraften (sic), og som er opphav til mye tenkning … Innbildningskraften (som produktiv erkjennelsesevne) er nemlig svært mektig når det så å si gjelder å skape en annen natur, med utgangspunkt i det materialet som den virkelige naturen gir. (Kant, 1995, s. 194)

Når jeg nå skal se på affiniteten mellom kontrafaktisk meningsskaping ellers i livet og musikkopplevelsen, er det, foruten at fenomenene kan sies å ha et felles opphav i forestillingsevnen, flere parametre som peker seg ut.

Den klingende musikkens temporale dimensjon har noen særtrekk sammenlignet med andre kunstformer, som for eksempel litteratur og billedkunst, der det ikke kreves en like fastsatt tidsramme. Jankélévitch (2003, s. 70) går så langt som å hevde at et musikkstykke ikke eksisterer unntatt den tiden det spilles. Samtidig med at musikken utspiller seg i vår klokketid, iscenesetter den et eget musikalsk tidsforløp som på mange måter er beslektet både med hvordan vi erfarer tiden, og med hvordan vi erfarer gjennom tiden. Etter først å ha påpekt hvordan musikalsk tid setter klokketid ute av spill, forklarer Wallrup hvordan lytteren er situert i musikalske bevegelser med opphav i fortiden

og rettet mot fremtiden, «skjønt, til enhver tid, lokalisert i en utvidet nåtid, der fortiden sier noe om fremtiden og den forventede fremtiden er relatert til fortiden» (Wallrup, 2015, s. 138). I den kontrafaktiske meningsskapingen er det som tidligere nevnt en innebygget asymmetri mellom de temporale dimensjonene, der vi oppfatter fremtiden som åpen, mens fortiden er fastsatt. I et musikkstykke, kanskje særlig i et musikkstykke vi kjenner godt, kan også den musikalske fremtiden sies å være «fastsatt». Men musikk har likevel en indre struktur og logikk som frembringer følelser av forventning om hva som kan komme til å skje. Jankélévitch mener musikalsk mening alltid oppstår i retrospekt, og han sammenligner dette med hvordan vi oppfatter et menneskeliv ved avslutningen:

> I retrospekt – etter å ha blitt hørt – vil musikk anta sin egen korrekte betydning, til og med sin egen metafysikk, selv om det aldri er mulig å avgjøre hva som er intendert som mening, utvetydig, i det åndeløse øyeblikket av lytting. Slik er livets slutt, som Bergson sier alltid er retrospektivt og aldri forutsett … Musikalsk mening gir seg selv til tilbakeblikket: musikk kan bare betegne noe i presens futurum perfektum: det «vil ha betydd» (Jankélévitch, 2003, s. 61).

På samme måte som vi opplever den temporale dimensjonen i vår erfarende bevissthet synes vi å oppleve musikk med en narrativ struktur med begynnelse, midtdel og slutt. Hvorvidt og i så fall hvordan musikk uttrykker eller representerer karakterer eller *persona*, er mye debattert innen musikkfilosofien (Davies, 2011; Kivy, 2002, s. 113–159; Scruton, 1999). Davies (2011) påpeker at teorier om musikkens ekspressivitet synes å bygge på en felles underliggende antagelse om at den kun kan være ekspressiv dersom det er aktørskap inne i bildet. Samtidig forteller han hvordan han selv «hører musikken som om den besitter tildragelser av følelser, men at han ikke regner den som verken levende eller som hjemsøkt av en persona» (Davies, 2011, s. 10). Det synes i hvert fall som om musikk kan oppfattes som dramatisk uten å imitere eller representere definerte karakterer. På sin særegne måte formidler musikk bevegelser, gester og emosjoner (Scruton, 1989, 1999). Scruton (1999) og Maus (1988) snakker om at musikk uttrykker handlinger uten et avgrenset selv. Maus (1988) diskuterer i «Music as drama» at selv om det kan virke merkelig å

tenke på musikk som et drama som mangler karakterer, så kan det virke mindre fremmed dersom man tenker på hvordan Aristoteles, i *Poetikken*, anser trekkene til individuelle karakterer for å være mindre viktige for en tragedie enn forståelsen av plottets handlinger:

> Aller viktigst er sammenføyningen av handlingselementene. Tragedien er jo en etterligning – ikke av mennesker, men av handlinger, det vil si liv. Det er jo ikke slik at aktørene i et drama handler for å fremstille karakterer. Nei, men gjennom handlingene som fremstilles, kommer karakterene også til sin rett. Derfor kan vi si at det er handlingselementene og handlingsforløpet som er tragediens mål. (Aristoteles, 2008, s. 16)

Knyttet til diskusjonen om hvorvidt musikkopplevelsen innebærer karakterer eller *persona*, er det noen metodologiske aspekter som bør nevnes. Etter perspektivskiftet innen musikkantropologien er det ikke uproblematisk å betrakte musikk som et objekt som kan studeres fra utsiden uavhengig av konteksten. Når vi utforsker musikkopplevelsen, er det ikke fra et nøytralt sted; musikken virker og har allerede virket på oss. Jankélévitch sier:

> Ved hjelp av massive forstyrrelser, tar musikk opphold i vårt intime selv og tilsynelatende velger å gjøre det til sitt hjem. Mannen som er bebodd og besatt av denne inntrengeren, mannen som er frarøvet et selv, er ikke lenger seg selv. (Jankélévitch, 2003, s. 1)

Den fenomenale opplevelsen musikk gir oss, karakteriseres av noen forutsetninger i persepsjonen, nemlig et fravær av kategorier og rammer som kjennetegner hverdagslivets bevissthet. For dersom musikkopplevelsen frarøver oss vårt sedvanlige selv, hvorfra kan vi da undersøke andre selv og aktørskap i den samme opplevelsen? Dersom vårt sedvanlige selv opphører i musikkopplevelsen, er disse innvendingene relevante for utforsking også av tilgrensende aspekter ved det å «ha et selv», som må sies å være en betydelig rekke fenomener.

Om *persona* i musikkopplevelsen er et kontroversielt tema, synes det å være en bredere enighet om sentraliteten av følelser knyttet til musikkopplevelsen. På tross av at musikken oppviser en enorm rikdom i ekspressivitet, er det likevel ikke et en-til-en-forhold mellom følelser vi opplever

gjennom musikk, og de følelsene vi har ellers. Det at vi for eksempel finner nytelse i å lytte til trist musikk, omtales gjerne som et paradoks av forskere innenfor psykologi og nevrovitenskap (Sachs, Damasio & Habibi, 2015; Schubert, 2016).

Walton sammenligner musikk med litteratur og billedkunst: «Musikk kan tilsynelatende uttrykke kvaler eller ekstase, men det er vanskelig å forestille seg at den uttrykker misunnelse eller skyld (uten hjelp av tekst eller tittel). Musikk kan være trist eller frydefull, men knapt flau eller sjalu» (Walton, 1988, s. 354). Det interessante for vår del er at de typiske kontrafaktiske følelsene av anger, skam og skyld, som gjerne er knyttet til den rasjonelle virkelighetens valg og handlinger, ikke lar seg representere på en god måte gjennom musikk. Derimot kan for eksempel skamfølelse, misunnelse og sjalusi oppstå i forbindelse med musikkutøvelse, men det handler om vurdering av prestasjoner mer enn om musikken i seg selv.

Ovenfor skrev jeg om de kontrafaktiske følelsene som kan oppstå i gapet mellom den «rå» virkeligheten og forventningene (eller drømmene) om hvordan det kunne ha vært. Det er et velkjent fenomen at musikk kan påvirke sinnsstemninger og bidra i bearbeiding av emosjoner. Dersom musikk påvirker de «kontrafaktiske følelsene», er det rimelig å tenke seg at den kontrafaktiske tenkningen også påvirkes. Det er også mye som tyder på at musikk kan, gjennom å vekke eller forsterke emosjoner, øke styrken i fornemmelsen av at ting kunne eller burde ha vært annerledes, og dermed vekke kontrafaktiske scenarioer. Det synes imidlertid å være begrenset med empirisk forskning på forholdet mellom musikk og kontrafaktisk tenkning, selv om noen studier viser til slike forbindelser (Sanna, 1998, 1999).

Det at musikk påvirker mennesker på et dypt plan, har vært bemerket av både Platon og 1800-tallets romantikere. Som Kristeva (1984) påpeker, foregår musikk på et semiotisk og ikke-verbalt plan, og vi kan vanskelig unngå å reagere på musikk. Jankélévitch (2003, s. 1) uttrykker at «musikk handler på mennesker, på nervesystemet deres og på deres vitale prosesser», og han sier videre at musikk er en slags «objektivering av vår svakhet» (Jankélévitch, 2003, s. 3). Attali (1985) gir eksempler på hvordan musikk i dag brukes som en ressurs i sosial regulering. Musikk kan for eksempel inngå i politisk-religiøse ritualer for at folk skal glemme vold,

ukontrollerbart kaos eller eksistensiell lidelse. Videre viser Attali til hvordan musikk brukes for at folk skal tro på «verdens harmoni» (Attali, 1985, s. 4–5). Bourdieu (2002) er, som tidligere nevnt, opptatt av kunstvurderingers distingverende funksjon og hevder at det ikke finnes en mer klassifiserende praksis knyttet til sosial klasse, enn musikksmaken:

> Musikk er den mest åndelige av åndskunstene, og musikk-kjærlighet er en garanti for åndelighet … For den borgerlige verden, som forstår sitt forhold til folket ut fra en modell av forholdet mellom sjelen og kroppen, står uten tvil det å være «ufølsom overfor musikk» fram som en særdeles utilbørlig form for materialistisk råhet. (Bourdieu, 2002, s. 40)

De ovenstående eksemplene beskriver det jeg vil kalle en form for utopisering av virkeligheten gjennom musikkopplevelsen. I Bourdieus analyser, er det i så fall en utopisering som er forbeholdt eliten og de innvidde, idet de «smykker» seg med en musikksmak som på en og samme gang bekrefter og legitimerer at smaken for den høyverdige og autonome kunsten handler om autonome valg – og en type frihet – som den samme kunsten hevdes å inngi. I denne sammenhengen er det interessant at også Small (1998) poengterer at aktiviteten «musicking» er å ha en opplevelse av realitet og idealitet samtidig. Det er også en beskrivelse av det jeg kaller kontrafaktisk meningsskaping: «Under en musikkfremførelse, enhver musikalsk fremførelse hvor som helst og når som helst, bringes ønskede relasjoner inn i en virtuell eksistens slik at de som deltar gis mulighet til å oppleve de *som om* de virkelig eksisterte» (Small, 1998, s. 183, min utheving). Dette er derimot ikke en utopisering som er forbeholdt eliten eller de innvidde. Poenget til Small er at hvem som helst kan oppleve de ideelle relasjonene som artikuleres gjennom musikkaktiviteten.

Men hvorfor betyr musikk så mye for oss? I hvilken grad kan musikk erfares som kontrafaktisk meningsskaping?

Musikk som kontrafaktisk meningsskaping

La oss se nærmere på hvordan Scruton og Grunds musikkfilosofiske analyser kan belyse et begrep om musikk som kontrafaktisk meningsskaping. Her vil jeg ikke kunne yte noen av dem rettferdighet med tanke

på kompleksiteten i teoriene, men jeg vil likevel fremheve relevante aspekter for den videre drøftingen.

Scruton (1999) foreslår å betrakte den musikalske erfaringen som en fiktiv verden. På bakgrunn av metaforers betydning for virkelighetsforståelsen foreslår Scruton at det i den musikalske erfaringen dannes en akusmatisk[3] sfære gjennom en forestilt transformasjon av lyder til toner i et fenomenalt rom (Scruton, 1999, s. 220). Videre snakker han om virtuell kausalitet i stedet for virkelig kausalitet og om moralsk aktørskap uten et bestemt selv. Han mener at det vi forstår gjennom musikk, ikke er den materielle virkeligheten, men det intensjonale objektet og organiseringen som kan høres i opplevelsen. Når vi hører på musikk, tar vi del i eller opplever en fremtredelse, ikke for informasjonens skyld slik vi ellers gjør i persepsjonen, men for musikkens egen skyld (Scruton, 1999, s. 220). Han sier videre at musikken gir oss en orden, en mening og en perfeksjon som vi er fratatt i dagliglivet (Scruton, 1999, s. 223). Mot bakgrunnen i musikken kommer det ifølge Scruton til syne et rasjonelt aktørskap, uten et selv som kan tilskrives det. Sekvensene av toner som bytter ut hverandre, oppfattes som pågående handlinger som gir mening i totaliteten. Scruton mener dermed at den virtuelle kausaliteten vi hører i den musikalske forgrunnen, er fornuftens kausalitet, som for Kant var årsaken til den menneskelige friheten: «Det er enklere å høre denne 'fornuftens kausalitet' i musikk, ved at verdens fysiske årsaker – 'naturens kausalitet' – har blitt satt til side, diskontert, skjult bak det akusmatiske sløret» (Scruton, 1999, s. 76). Videre sier Scruton med henvisning til Kant at vi gjennom musikk får et glimt av frihetens realitet: «[O]g fordi Kant minner oss på at fornuften kun håndterer nødvendigheter, så hører vi den frie orden av musikk som en nødvendig rekkefølge: det er når hver tone krever sin etterfølger, at vi hører frihet i musikk» (Scruton, 1999, s. 76).

Grund (1996) tar, i likhet med Scruton, utgangspunkt i forslaget om at lyder ikke oppfattes som lyder, men som musikk. I artikkelen «Kierkegaard: Metaphor and the musical erotic» (Grund, 1996) analyserer hun Kierkegaards presentasjon av det opprinnelige «sanselig-erotiske» som musikkens absolutte tema. Hun omtolker så dette i sin musikkontologi,

3 *Akusmatisk* musikk betegner musikk der man ikke ser lydkilden.

der musikk forstås som en type kontrafaktisk konfigurert lyd. I likhet med Scruton er Grund opptatt av forholdet mellom musikk og dens objekter, og av hvordan dette forholdet skiller seg fra andre forhold. For at noe skal være et redskap for refleksjon over noe annet, påpeker Grund at det må være en avstand mellom redskapet for refleksjonen og objektet det reflekteres over. Denne avstanden mangler når det gjelder musikk og dens objekter, mens den er en del av forholdet mellom språket og dets gjenstander. Språket peker på noe bortenfor seg selv, til sine objekter (Grund, 1996, s. 83). Med henvisning til Kierkegaard viser Grund til en analogi med mennesket, hvor det er menneskets forpliktelse til sine ideer som gjør det til et eget selv. Denne forpliktelsen karakteriseres av kontingens, som innebærer valg med tilsvarende distanse som språket har til sine objekter (Grund, 1996, s. 83). Videre er måten språket relaterer seg til sine ideer på, analog med måten mennesker opererer på innenfor den etiske eksistensmodusen. Forholdet mellom musikkens objekter og de soniske sekvensene som utgjør musikk, er derimot umiddelbart; det er ingen distanse i form av refleksjon mellom dem. I tråd med Kierkegaard hevder Grund at det er det kontingente i språket og i våre etiske forpliktelser som gjør at vi uunngåelig opplever fortvilelse eller angst: «[A]lt kunne ha vært annerledes enn det er, det er byrden av å ha tatt valgene vi har tatt, som er uutholdelig» (Grund, 1996, s. 83). Grund foreslår videre, med henvisning til Kierkegaard, at vi for å unngå fortvilelsen kan ta et «andre ordens» valg om å betrakte de betingede etiske forholdene som om de var iboende i vår natur. På denne måten kan livet betraktes som det å utfolde seg etter en plan, en høyere makt (og Guds vilje).[4]

Avslutning

Hvorfor musikk betyr så mye for oss? Et slikt spørsmål om et fenomen som spiller en så betydelig rolle i livet vårt, kan undersøkes og besvares gjennom utallige linser. Musikksyn som eksisterer side om side i dag, vektlegger svært ulike dimensjoner ved musikk og musikkopplevelsen.

4 Kierkegaard mente at det var tre hovedstadier på livets vei: det estetiske, det etiske og det religiøse. Hvert enkelt stadium har sine konsekvenser, men Kierkegaard mente at å velge religiøs eksistens var den eneste måten å oppnå lykke på.

Her har jeg gått bakenfor disse posisjonene og utforsket musikk som en særegen form for meningsskaping med vekt på det kontrafaktiske. Jeg har vist til at både metaforer og kontrafaktisiteter gjennomsyrer språket og kommunikasjonen og er vesentlige for virkelighetsforståelse og selverkjennelse. Mens metaforer inviterer oss til å se verden på en *ny måte*, inviterer kontrafaktiske betingelser oss til å forestille oss en *ny verden*. Jeg har argumentert for et begrep om kontrafaktisk meningsskaping, og et sentralt poeng er at kontrafaktisk meningsskaping skjer både i dagliglivets bevissthet og i musikkopplevelsen.

Guldbrandsen (2004) drøfter, med utgangspunkt i egen musikkopplevelse av Bruckners musikk, den musikk-estetiske opplevelsen. Han mener at på tross av all samfunnsforskning, klarer man ikke å forklare det faktum at folk trekkes mot denne klangen og «vitterlig kan bli sittende fjetret» (Guldbrandsen, 2004, s. 12). Guldbrandsen ser verken bort fra «kulturens innflytelse eller de betydelige forskjellene i musikksyn og musikkbruk mellom ulike kulturer og epoker» (Guldbrandsen, 2004, s. 29), men, som han sier, «det som ofte bare blir tatt for gitt, og som neppe forklares gjennom slike begreper, er den grunnleggende energien, drivkraften, intensiteten, fascinasjonen, selve lengselen etter forståelse og overskridelse» (Guldbrandsen, 2004, s. 29). Lengselen etter forståelse og overskridelse som Guldbrandsen henviser til, synes å ha paralleller med drivkraften bak den kontrafaktiske meningsskapingen i dagliglivets bevissthet. Et trekk ved de kontrafaktiske og ideelle scenarioene vi forestiller oss, er en ideell sekvens av handlinger og hendelser som hadde gitt det ønskede eller «perfekte» resultatet. Med en kontrafaktisk erfaring er det ikke lenger behov for å transcendere det umiddelbare, fordi det ideelle allerede er innskrevet i det kontrafaktiske. Dette har paralleller i Scrutons beskrivelse av hvordan musikken «gir oss en orden, en mening og en perfeksjon som vi er fratatt i dagliglivet» (Scruton, 1999, s. 223).

Grund argumenterer for betydningen av den manglende distansen mellom musikken og dens objekter. Jankélévitch uttrykker noe lignende: «Musikk tillater ikke den diskursive, gjensidige kommunikasjonen av mening, men i stedet en umiddelbar og uutsigelig kommunikasjon» (Jankélévitch, 2003, s. 9). Small uttrykker noe av det samme når han sier at de ideelle relasjonene som gjennom hvilken som helst musikkaktivitet

bringes inn i en virtuell eksistens, ofte er ekstremt komplekse; «for komplekse til å artikuleres i ord, men de artikuleres uanstrengt gjennom musikkaktiviteten» (Small, 1999, s. 9). Det umiddelbare gir ikke rom for refleksjon, og dermed ikke for den kontingensen som vi forbinder med handlingslivet. Når vi hører lyder som musikk, eller, som Grund (1996) sier, «opplever musikk gjennom kontrafaktisk høring», skjer det ikke på bakgrunn av et valg fra vår side. Det er noe som skjer oss. Det «andre ordens»-valget Grund (1996) beskriver, valget for å unngå fortvilelsen i handlingslivet gjennom å betrakte de betingede etiske forholdene som om de var iboende i vår natur, og at livet utfolder seg etter en plan utenfor vår kontroll, er slik jeg tolker det et valg som allerede er tatt i musikkopplevelsen. Jankélévitch argumenterer i samme retning når han uttrykker at musikk handler på mennesker, og at musikk er en form for «objektivering av vår svakhet» (Jankélévitch, 2003, s. 3).

Hvilke forsøksvise konklusjoner kan trekkes ut av denne utforskingen av musikkopplevelse som kontrafaktisk meningsskaping? Dersom jeg følger Grund sin argumentasjon om kontrafaktisk høring, kan musikk sies å være kontrafaktisk betinget. Det vil si at musikkopplevelsen er betinget av noe bortenfor den materialiteten den oppstår i. Kant holdt ikke musikk særlig høyt blant kunstformene. Men ut fra en estetisk idé snakker han om innbilningskraftens evne til å «skape en annen natur, med utgangspunkt i det materialet som den virkelige naturen gir» (Kant, 1995, s. 194). Så kan man argumentere imot og si at slike påstander antar et skille mellom virkelig natur og en «annen natur», som i så fall må begrunnes. Her vil vi, i likhet med Goodman (1947), havne i en uendelig regress knyttet til sannhetsbetingelsene for det kontrafaktiske. Kannisto (2012) forklarer hvordan transcendentale argumenterer har en kontrafaktisk natur, idet de tar utgangspunkt i et akseptert, universelt faktum og argumenterer at hvis noe ikke var tilfellet, ville det faktumet være umulig. Jeg ser imidlertid ikke hvordan verken essensialister eller kontekstualister kan unngå uendelige regresser, så lenge musikk og musikkopplevelsen språkliggjøres og unngåelig underlegges metaforers og kontrafaktisiteters paradoksale konfigurasjoner.

I tillegg til å foreslå at musikkopplevelsen er kontrafaktisk betinget, er det også mulig å foreslå at musikk – gjennom det kontrafaktiske – bidrar

til å skape mening i livet vårt. Musikken inviterer oss til en umiddelbar opplevelse av en annen verden, en verden forut for splittelsen mellom realitet og idealitet, alternativt en verden der splittelsen har opphørt. Musikk forteller oss hvordan verden kunne ha vært, dersom den hadde vært slik musikken er. Da kan et svar på spørsmålet om hvorfor musikk betyr så mye for oss, være at vi i musikkopplevelsen direkte og umiddelbart erfarer en lignende struktur som den idealiteten vi lengter etter i dagliglivets bevissthet. Kanskje kan man uttrykke det som at vi gjennom det ureduserbare og uutsigelige ved musikkopplevelsen, fornemmer at den uendelige regressen opphører, at musikk som metafor eier sitt eget «som om» og – som kontrafaktisk betingelse – er taus om sin egen sannhetsbetingelse.

Forslaget om at musikk – gjennom det kontrafaktiske – bidrar til å skape mening i livet vårt, kan nyanseres ytterligere ved å peke på flere dimensjoner av det kontingente elementet, slik jeg har redegjort for i teksten. Jankélévitch (2003) hevder at musikalsk mening oppstår i retrospekt og gir seg selv til tilbakeblikket, i likhet med hvordan vi i ettertid leser inn sammenheng og progresjon i uregelmessige, diskontinuerlige og uforutsigbare hendelser og livsløp. Aristoteles hevder i *Poetikken* (2008, s. 16) at det viktigste for en tragedie er «sammenføyningen av handlings-elementene» snarere enn karakterene, og, som Riessman (2008) påpeker, er det kontingente elementet avgjørende for at et narrativ i det hele tatt kan kalles et narrativ. Narrativer handler ikke bare om hva som skjedde, men også direkte eller indirekte om hva som kunne ha skjedd. Aristoteles påpeker i *Poetikken* (2008, s. 23) at «[d]et ikke kan være en dikters oppgave å fortelle om ting som har skjedd, men om ting som kunne skje, det vil si som er mulige ut fra sannsynlighet eller nødvendighet». Dersom musikkopplevelsen kan sies å ha en iboende struktur som er analog med våre retrospeksjoner og narrativer, kan musikkopplevelsen betraktes som en form for erindring og potensialitet: «Erindringen gjenoppretter fortidens muligheter, gjør det som skjedde, ufullstendig, og fullfører det som aldri var. Erindringen er verken det som skjedde eller ikke skjedde, men snarere muliggjørelsen av disse [alternativene], at de igjen blir mulige» (Agamben,1999, s. 267).

Uavhengig av ulike musikksyn kan det å forstå musikkopplevelse som kontrafaktisk meningsskaping belyse hvordan musikk kan være et potent

medium for både virkelighetsforståelse, selverkjennelse, frigjøring, nytelse, disiplinering og maktutøvelse. Med sin karakter av uutsigelighet kan musikk fremstå som et uskyldig medium, men kanskje nettopp derfor kan musikk være et kraftfullt våpen. Som Jankélévitch (2003, s. 11) sier: «Musikk betyr ingenting og betyr likevel alt».

Referanser

Agamben, G. (1999). *Potentialities: Collected essays in philosophy* (Meridian: Crossing Aesthetics). Stanford, CA: Stanford University Press.

Aksnes, H. (2002). *Perspectives of musical meaning: A study based on selected works by Geirr Tveitt* (doktoravhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.

Aristoteles. (2008). *Poetikk* (Ø. Andersen, Overs.). Oslo: Bokklubben.

Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Bonde, L. O. (2014). Musik som analogi og metafor. I L. O. Bonde (Red.), *Musikterapi: Teori – uddannelse – praksis – forskning: En håndbog om musikterapi i Danmark* (Bd. 1, s. 159–174). Århus: Klim.

Bourdieu, P. (2002). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (A. Prieur & K. Jakobsen, Overs.). Oslo: De norske bokklubbene.

Byrne, R. M. J. (2005). *The rational imagination: How people create alternatives to reality*. Cambridge, MA: MIT Press.

Cohen, D. H. (1998). *If, what-if, and so-what: Mixing metaphors, conditionals, and philosophy*. Paper presentert på Twentieth World Congress of Philosophy, Boston, Massachusetts.

Davies, S. (2011). Artistic expression and the hard case of pure music. I S. Davies (Red.), *Musical understandings and other essays on the philosophy of music* (s. 8–21). Oxford, England: Oxford University Press.

Ferguson, D. N. (1960). *Music as metaphor: The elements of expression*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Goodman, N. (1947). The problem of counterfactual conditionals. *Journal of Philosophy, 44*(5), 113–128.

Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (2. utg.). Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.

Grund, C. M. (1996). Kierkegaard: Metaphor and the musical erotic. *Danish yearbook of philosophy, 31*(1), 65–87. https://doi.org/10.1163/24689300_0310106

Grund, C. M. (1997). *Constitutive counterfactuality: The logic of interpretation in metaphor and music*. København: Askeladden.

Grund, C. M. (2015). The sounds of metal: A proposal for the interpretation of extreme metal as music. Konferansebidrag ved *International Academic Research Conference, 8.–12. juni 2015, Helsinfors, Finland.* http://iipc.utu.fi/MHM/Grund.pdf

Guldbrandsen, E. E. (2004). Bruckners mørke mysterium. Tanker omkring en personlig erfaring. *Studia musicologica norvegica, 29*(30), 8–34. https://www.idunn.no/smn/2004/30/bruckners_morke_mysterium_tanker_omkring_en_personlig_erfaring

Hofstadter, D. R. (1979). *Gödel, Escher, Bach: An eternal golden braid*. New York: Basic Books.

Jankélévitch, V. (2003). *Music and the ineffable* (C. Abbate, Overs.). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kannisto, T. (2012). *From thinking to being: Kant's modal critique of metaphysics* (doktoravhandling). University of Oslo, Oslo.

Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* (E. Hammer, Overs.). Oslo: Pax forlag.

Kierkegaard, S. (2013). Johannes Climacus eller De omnibus dubitandum est. I N. J. Cappelørn (Red.), *Søren Kierkegaards skrifter* (Bd. 15, 2. utg.). København: Søren Kierkegaard Forskningscenteret.

Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford, England: Clarendon Press.

Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language* (*La révolution du language poétique*). New York: Columbia University Press.

Lebow, R. N. (2000). What's so different about a counterfactual? *World Politics, 52*(4), 550–585. https://doi.org/10.1017/S0043887100020104

Manum, K. M. (2017). Implications of counterfactual thinking in a pedagogical context: Visiting the metaphysical backstage of the educational scene. I T. Strand, R. Smith, A. Pirrie, Z. Gregoriou & M. Papastephanou (Red.), *Philosophy as interplay and dialogue: Viewing landscapes within philosophy of education* (s. 235–264). Berlin: LIT Verlag.

Maus, F. E. (1988). Music as drama. *Music Theory Spectrum, 10*(1), 56–73. https://doi.org/10.1525/mts.1988.10.1.02a00050

Riessman, C. K. (2008). *Narrative methods for the human sciences*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Sachs, M. E., Damasio, A. & Habibi, A. (2015). The pleasures of sad music: A systematic review. *Frontiers in Human Neuroscience, 9*(404). https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00404

Sanna, L. J. (1998). Defensive pessimism and optimism: The bitter-sweet influence of mood on performance and prefactual and counterfactual thinking. *Cognition and Emotion, 12*(5), 635–665. https://doi.org/10.1080/026999398379484

Sanna, L. J. (1999). Mental simulations, affect, and subjective confidence: Timing is everything. *Psychological Science, 10*(4), 339–345. https://doi.org/10.1111/1467-9280.00165

Schubert, E. (2016). Enjoying sad music: Paradox or parallel processes? *Frontiers in Human Neuroscience, 10*(312). https://doi.org/10.3389/fnhum.2016.00312

Scruton, R. (1989). The aesthetic understanding. I R. Katz & C. Dahlhaus (Red.), *Contemplating music: Source readings in the aesthetics of music, Vol. 2: Import* (s. 231–259). Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Scruton, R. (1999). *The aesthetics of music*. Oxford, England: Oxford University Press.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Small, C. (1999). Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research, 1*(1), 9–22.

Spitzer, M. (2004). *Metaphor and musical thought*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Tarasti, E. (2002). *Signs of music: A guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Varkøy, Ø. (2007). Musikkens frihet. *Cogito: Tankesmie for kunst, filosofi, litteratur og samtid, 13/14*, 20–26.

Wallrup, E. (2015). Music, truth and belonging: Listening with Heidegger. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations: Music, education and personal development* (s. 131–146). Dordrecht: Springer.

Walton, K. L. (1988). What is abstract about the art of music? *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 46*(3), 351–364. https://doi.org/10.2307/431106

KAPITTEL 8

Musikk som gestikk

Morten Carlsen
Norges musikkhøgskole

Abstract: Gestures are ubiquitous in musical contexts. Music cannot be performed without gestures; musical figures or motifs may be experienced as gestures and the listener will more or less consciously notice how sound manifests itself bodily. In this article, gestures are dealt with as the embodiment of sound and expression. The task of the classical performer is to translate a more or less sketchy notation into phrases that gain expression by means of tension and relaxation. However, he or she is to a great extent left without support by theorists in this process. It would be of great value to expand the notion of musical analysis from a text-based exploration into a framework which involves the performer's body. Reciprocally, music therapy and neurology teach us that sound acts on us in a number of ways apart from the obvious, some of which are not yet fully understood. A fascinating field for research, gestures embrace every aspect of the musical ritual – music moves.

Keywords: music, gestures, analysis, understanding

Introduksjon

Et umiddelbart behov for å bevege seg, svinge med, «dansefot», «chills» – som at det løper en kaldt nedover ryggen, eller at man får gåsehud – er noen eksempler på kroppslig opplevelse av musikk. Dette er da en reaksjon som ledsager lyttingen, en formentlig passiv tilstand. Det er en selvfølge at aktiv musisering involverer kroppens bevegelser, ingen musikk kan lyde uten muskelkraft og håndverk. Jeg vil samle alt dette under begrepet gestikk. Gester er, trass i sin betydning for både den som spiller og den som lytter, et lite påaktet fenomen innenfor musikktenkningen.

Sitering av denne artikkelen: Carlsen, M. (2020). Musikk som gestikk. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 8, s. 133–148). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch8

Kan man tale om en kroppslig forståelse av musikk? Og er den tilmed viktigere enn en åndelig eller analytisk forståelse?

En forestilling om at absolutt musikk kan forstås, forutsetter at den har en form for mening. Denne meningen, eller et sett av meningsinnhold, må være forståelig, selv om en formulering av den kanskje må bli vag og subjektiv – det er ikke dermed sagt at det musikalske utsagnet i seg selv nødvendigvis er uklart eller ubestemt. Wilhelm Furtwängler (1953, s. 58, min oversettelse) gjentar en tanke fra Mendelssohn når han sier: «Det ligger i musikkens vesen at den mulige tydeligheten i uttrykket er annerledes enn ordets klarhet; men den er ikke dermed mindre bestemt.» Forståelsens problem oppstår med behovet for å tyde eller tolke musikken gjennom språk.

Fremfor noen er det utøveren som må søke å forstå. Der musikeren – som forskeren – kan trenge hjelp til å stille fruktbare spørsmål, finner han lite hjelp i teorien. De fleste filosofer og teoretikere har beskjeftiget seg med musikk på bakgrunn av dens statiske, nedskrevne form, mens utøveren er opptatt av spontant uttrykk og utvikling gjennom opplevd tid. I det hele synes ofte utøveren som praktiker og den teoretiserende tenkeren å være hverandre nokså uvedkommende. Og ikke bare det: Musikeren ble en gang tidlig på 1900-tallet redusert til en reprodusent av det som står i notene. Og full av ærefrykt overfor de lærde, begynte han selv med modernismens fremvekst å tro at dette var hans rolle. Tidligere tiders frihet i fremføringen var avleggs, musikeren skulle forsvinne bak notene! Teksten – forstått som verket – skulle formidles som bærer av kunstnerisk sannhet. Samtidig forsvant fra cirka 1910 fremføringspraksisen den engelske musikologen Nicholas Cook (2013) kaller retorisk, men som jeg heller ville kalle gestisk. Følgen var den tidvis lammende fokuseringen på matematisk rytme og vertikal organisering som vi møter i konsertsalen i dag.

Eduard Hanslick forfekter som kjent en forståelse av musikk som «klingende former i bevegelse» («Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.») (Hanslick, 1982, s. 74, min oversettelse). Definisjonen kan vel sies å være en lite oppklarende tautologi, selv om den i samtiden var et opprop til tolkningsmessig edruelighet hos et publikum med hang til å beskrive musikk i poetiske bilder. Opplevelsen av musikk som bilder

gjaldt for øvrig også en fremragende utøver som Clara Schumann. Senere har filosofen Roger Scruton følt det nødvendig å føre Hanslicks tanker videre i retning av romlige konsepter. Med bemerkelsesverdig kjennskap til et vidt spekter av musikkformer – og virtuost belest – bringer han oss likevel ikke så mye videre ved å betone at «musical movement … must be explained in spatial terms: the melody moves from one place to another» (Scruton, 2016, s. 43). Melodien beveger seg altså, men hva med musiker og publikum? Også i dette tilfellet synes det som om fenomenet musikk unnslipper forklaringsforsøket.

Hva ønsker musikeren å forstå?

Musikeren er ikke først og fremst opptatt av å forstå musikken som innstuderes gjennom ordet, men forståelse og fortolkning står selvsagt likevel sentralt. Et hermeneutisk grunnlag vinner vi ved «å forstå meningen med et uttrykk ved hjelp av et annet [som] en … definisjon av fortolkning» (Carlsen & Holm, 2017, s. 23). Finnes det andre medier enn språket som kan bidra til større klarhet i bestemmelsen av musikkens vesen og virkning, og kan musikkfilosofien og -teorien ha oversett noe? Dette spørsmålet skal vi la føre oss videre.

I utdanningen forventes utøveren å tilegne seg teoretiske redskaper som skal gi en dypere innsikt i et partitur, eller være bakgrunn for improvisasjon. Ved siden av musikkhistorie dreier det seg først og fremst om harmonisk og formal kunnskap og analyse, som skal hjelpe studenten frem til et mer overbevisende klanglig resultat og dermed en større opplevelse for publikum. Denne skoleringen er selvsagt i noen grad nyttig, men like fullt er det ingen direkte sammenheng mellom analyse og fremføring, mellom teoretisk innsikt og musisering. Tross dette har tradisjonell musikalsk analyse vunnet forbløffende autoritet innenfor høyere musikkutdanning, kanskje på feil grunnlag.

Forståelse eller forklaring?

En tradisjonell måte å skille humanvitenskap fra naturvitenskap på er å si at humanvitenskapene skal forstå, mens naturvitenskapene skal forklare.

I forlengelsen av dette har man i kunstteoretiske disipliner sett en forskjell på å forklare og å forstå et verk. *Analyse* ses da gjerne som forklarende, mens *tolkning* skal være forstående. Det er selvfølgelig et spørsmål om innholdet i disse begrepene virkelig lar seg skille. En rent analytisk forklaring av et kunstverk kan synes å måtte ta livet av det først – kroppsbevegelser blir i alle fall uvedkommende. Forholdet mellom begrepene analyse – forklaring og tolkning – forståelse er altså spenningsfullt innenfor vårt felt også. Musikeren som strever med å gjøre sin fremføringsgestikk så ledig som mulig i forhold til det han skal spille, forventes langt på vei å legge kroppen til side i teoriundervisningen.

Den musikalske analysen, slik vi møter den i utøverutdanningen, består av flere komponenter. Den harmoniske analysen skal hjelpe studenten til å identifisere akkorder og akkordprogresjoner, helst da i form av opplevde spenningsforhold. Bare slike lar seg relatere til gestikk. I tillegg bedrives formanalyse (tysk «Formenlehre») mange steder som et eget fag som behandler større sammenhenger ved å presentere typiske historiske skjemata, for eksempel sonatesats, rondo, tema med variasjoner eller ymse former for fugal oppbygning. Satsteknisk analyse er særlig viktig for akkordinstrumenter som klaver eller orgel, og ikke minst når man spiller verk med utstrakt bruk av kontrapunktiske virkemidler. Der det er spesiell interesse til stede, er alternative analytiske disipliner tilgjengelige. Hit hører kanskje særlig Schenker-analysen, men også psykologiske tilnærminger som Leonhard Meyers og Richard Rétis, ved siden av forsøk på strenge vitenskapelige metoder som «set theory».

I alle tilfeller foregår analysen ved at den musikalske teksten tas fra hverandre og belyses i bestanddeler som hver enkelt analytiske disiplin finner spesielt relevant. Dette ligger selvsagt allerede i ordets etymologi (gresk *ana* og *lyein*, det vil si å ta fra hverandre eller løse opp). I instrumentalundervisningen kan ren rytmisk eller også intervallanalyse av melodier eller passasjer være relevant og bidra til at strukturer oppfattes klarere. I det hele kan de vanlige formale, harmoniske og også rytmiske og melodiske analytiske metodene være en sterk støtte for hukommelsen, ikke minst hvis man spiller utenat. Og uten tvil bidrar de også i noen grad til en grunnleggende innsikt som kan være relevant for tolkningen. Analysen har likevel ofte preg av en dissekering. For utøveren har den bare

verdi hvis teksten etterpå kan settes sammen igjen til et mer meningsfullt hele.

Musikkanalytikere har i alle fall siden 1930-årene i stor grad ønsket å se på sitt virke som vitenskapelig, hvorved naturvitenskapene har vært ideal. En størst mulig grad av kausal forklaring har blitt søkt, og musikkens indre statiske strukturer har stått sentralt. Teksten skulle fravristes sine hemmeligheter og gjøres gjennomskuelig, nærmest som en gåte som skulle løses. På denne måten bygget man opp et reservoar av kunnskap som kunne føles både ekskluderende og esoterisk for utøvere og publikum. De analytiske hemmeligheter ble – og blir fortsatt – bredt formidlet via verkinnføringer og programkommentarer og har vunnet stor autoritet. Men langt på vei fremstår altså analyse mer som en forklaring av strukturer enn som levende fortolkning. En fullstendig forklaring – hvis en slik kan tenkes – vil til og med kunne lukke et verk hermetisk og hermeneutisk ved at dets spørsmålsstillinger allerede anses for besvart. Dermed mister utøveren sitt tolkningsrom. Der er intet mer å hente for den søkende – teoretisk kunnskap i denne forstand kan ta livet av interessen og blir derfor irrelevant.

Er disse metodene tilstrekkelig, eller kan det finnes metoder som er mer adekvate? Hvor relevante er vanlige analytiske grep og begreper egentlig? Blant andre har Nicholas Cook underkastet mange former for musikalsk analyse et kritisk blikk. Han betrakter de mange forsøkene på vitenskapeliggjøring av det musikalske materialet og ser en stadig sterkere spesialisering innenfor analysefeltet. Gjennom forsøk fant Cook at tilmed nokså åpenbare formale innsnitt, gjentagelser og tonale relasjoner spilte liten rolle for musikkstudenters lytteopplevelser. Dermed kan man heller ikke forvente at den jevne lytter oppfatter strukturer av en slik art i særlig grad, men hun eller han kan like fullt være musikkelsker.[1] Hvem utvikles musikalsk analyse egentlig for – analytikere eller utøvere? I det siste tilfellet skulle den indirekte også kunne komme publikum til gode. Skulle teoretikere heller analysere musikeres fremføringer fremfor

1 Disse forsøkene er blitt kritisert av Robert Gjerdingen for manglende metodisk strenghet, men de gir likevel interessante resultater (Gjerdingen, 1999, s. 161–170).

at musikere fremfører analyser, spør han i en artikkel (Cook & Everist 1999).[2]

Utøverens oppgave er å formidle en opplevelse som løfter publikum ut av den hverdagslige rutinen. Opplevelsen kan være av mer intellektuelt reflekterende, rytmisk-kroppslig eller følelsesmessig art eller en kombinasjon av disse, og den vil til syvende og sist alltid være subjektiv. For å kunne formidle slike opplevelser må utøveren ha hatt del i dem i innøvingsprosessen, uten nødvendigvis å oppleve musikken like sterkt på scenen selv. Dette kan hun eller han absolutt trenge hjelp til, især hvis det musikalske materialet er komplekst. Mye av teoriens og analysens oppgave skulle bestå i å gi musikeren informasjon og særlig spørsmålsstillinger som knytter an til sanselig opplevelse. Analysen skal altså hjelpe til å stille fruktbare spørsmål og dermed åpne verket for utøveren, ikke lukke det ved en endelig forklaring av dets egenart og utsagn. Dette bidrar til å la et partitur utfolde seg i klang på stadig nye vis. Rent teoretiske kunnskaper om toneartrelasjoner, figurer og andre strukturelle egenheter kan derimot langt på vei bli for «fun facts» å regne.

I så måte kunne det tenkes at den poetiske analysen, fremherskende inntil vitenskapeliggjøringen skjøt fart, bør gjenopplives. Jeg sikter til for eksempel Donald Francis Toveys essayer (1935–1939, seks bind), men også til opplevelsen av musikk som bilder og scener, slik vi finner den i rikt monn på 1800-tallet, eksempelvis i Clara Schumanns brev (Schumann & Brahms 1970). En poetisk analyse tillater assosiasjoner og billedbruk i behandling av partituret. Et interessant forsvar for denne forgangne retningen innenfor musikkvitenskapen leverer Princeton-professor Scott Burnham (1999, s. 193–216), som også refererer til Edward M. Forsters ofte siterte skildring av en oppførelse av Beethovens *Symfoni nr. 5* og dens virkning på en lytter (Forster, 1910, s. 32–36.). «Only connect» er mottoet for Forsters roman, og det skulle også være en komponists ønske overfor en utøver eller lytter, såfremt han ikke deler Arnold Schönbergs syn (sitert etter Cook, 1990, s. 226–227):

2 Cooks fundamentale kritikk av den tradisjonelle analysens begrensede verdi for utøvere og lyttere kommer til uttrykk mange steder (i Cook, 1987, 1990, 2013; se også Cook & Everist, 1999, med interessante bidrag av Jim Samson, Scott Burnham, John Rink og Stanley Boorman).

> Music need not be performed any more than books need to be read aloud, for its logic is perfectly represented on the printed page; and the performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.

Ut fra denne holdningen kunne ren tekst og strukturell analyse vel erstatte både utøvere og publikum. Schönberg kan vel sies å ha gitt sitt bidrag til at dette langt på vei har skjedd.

Utøveren som oversetter

Utøverens oppgave er på mange måter lik oversetterens, i og med at en – for de fleste – uleselig tekst skal gjengis på forståelig vis. Resultatet blir selvsagt en klanglig gjengivelse. Imidlertid ville en tilbakeføring av dette klanglige resultatet til notasjon via en datamaskin ikke på noe vis være identisk med den opprinnelige teksten. I og med oversettelsen blir verket uvegerlig mer eller mindre forandret, takket være notasjonens iboende unøyaktighet. Dette skaper Schönbergs frustrasjon, som han ikke er alene om. Selve oversettelsen foregår i innstuderingsfasen gjennom at partituret gradvis omdannes til et klangbilde i utøverens forestilling – «det indre øret» – for så å manifestere seg gjennom klang- eller støyskapende bevegelser – gestikk – tilpasset instrumentets eller stemmens egenskaper. På denne måten integreres partitur, personlighet og instrument. Analytiske eller andre teoretiske hjelpemidler som letter oversettelsen, bidrar til dannelsen av klangforestillinger, mens selve spillet først og fremst involverer tekniske ferdigheter og studier.[3] Jo bedre teknikk, desto mer nøyaktig kan forestillingen gjengis. For virkningen er det imidlertid sentralt at teksten oversettes til et klanglig narrativ, en utvikling som oppleves som sammenhengende, logisk og organisk.

Den musikalske teksten kan ikke omsettes uten bevegelse. På denne måten er kroppsliggjøring («embodiment») et sentralt begrep for å forstå utøverens oppgave, kanskje også lytterens opplevelse. For samtidig

3 Carlsen og Holm (2017) går nærmere inn på disse spørsmålene, blant annet på side 43ff.

snakker vi om at musikken skal bevege, eventuelt (be)røre lytteren. I noen sjangre kan tilhørernes begeistring nærmest måles via deres rytmiske bevegelser. Dans har sin opprinnelse her, og selve fenomenet dans kan vel i det hele ses som et bevis på musikkens makt over den lyttende kroppen. Kan dette også ha en sentral plass for forståelsen av musikken som fenomen?

Hva er musikalsk gestikk?

Begrepet gestikk som betegnelse på mer eller mindre konkrete bevegelser eller fakter anvendes riktignok ofte i dagens musikkteori. Men det brukes på ingen måte konsekvent eller entydig. Felles er kanskje helst forståelsen av en gest som en meningsbærende og ubrutt sammenheng av enkeltbevegelser, det være seg først og fremst som klanglige figurer i et partitur eller tekniske elementer i en utøvers spill.

Musikologen Robert S. Hatten definerer en gest («gesture») som «movement that is interpretable as significant, or marked as meaningful, and it is characterized by continuities of shape and force. … *Thematic gestures* are those gestures that are further marked as significant parts of the discourse of a movement» (Hatten, 2003, s. 80–91). Gester blir slik et middel til utdyping av teoretisk innsikt. Når han gir dem navn som «the *empfindsamer* 'sigh' gesture», «the *galant* gesture of 'gracefulness'» eller «grief gesture» (Hatten, 2006, s. 1–23), synes han å gå inn i den poetiske analysens verden. Disse betegnelsene fastlegger tilsynelatende absolutte innhold i det musikalske materialet og lukker dermed i noen grad satsen for utøveren. Det som kanskje mest er ment som en assosiativ berikelse av analysen, får karakter av ufravikelige sannheter. Det er ikke dermed sagt at hans navngivning er søkt – dirigenten Nicolaus Harnoncourt brukte lignende uttrykk i sin undervisning – men man bør være varsom med å gjøre dem om til vitenskapelige merkelapper på musikalske figurer. En fornyelse av figurlæren bør heller nøye seg med å vise tolkings-*muligheter*. Verdifullt er det uansett at Hatten bestreber seg på tydelighet i forhold til musikkens narrative aspekter. Samtidig er han også opptatt av gestens opprinnelse i utøverens repertoar av klangskapende bevegelser.

Utøverens gestikk

Gestikk er en nøkkel til instrumentalteknikk på høyt nivå. Den preger dessuten store deler av vårt liv. En dagligdags gestisk sammenheng er for eksempel når du reiser deg for å åpne opp når noen banker på døren. Du vet umiddelbart hva du skal gjøre, alle enkeltbevegelsene som kreves for å slippe gjesten inn, er automatisert, altså innøvd. En enkel tankeimpuls er nok. Min egen praktiske definisjon er at en gest er en serie av enkeltbevegelser som samles rundt én impuls. Heri ligger muligheter til betydelig forenkling av instrumentaltekniske forløp. Der begynneren gjerne må gi hver tone eller hvert grep sin egen impuls, kan den viderekomne klare seg med færre. På høyt profesjonelt nivå vil antallet impulser være mye færre enn antallet toner, og de er ofte integrert med motiver eller fraser. Der er flere typer av gester:

A. Anløpende, som tilløpet til en lengdehopper. Her bygger gesten seg opp i et intensiverende forløp mot et klimaks, som et sforzato eller et høydepunkt mot slutten av et motiv eller en frase. Et musikalsk eksempel er første motiv i begynnelsen av Mozarts store g-moll-symfoni.
B. Eksplosiv, som en stupers sats (uten tilløp) etterfulgt av forskjellige rotasjoner. Selv om impulsen ligger i starten av gesten, kan den aldri være helt uten forberedelse. Selv om forberedelsen kan være nesten umerkelig, er den utslagsgivende for kvaliteten. Dette gjelder også begynnelsen av Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*.
C. Kontinuerlig, som i en trille, en strykers vibrato, forskjellige typer tremolo og trommeslagerens virvel. En jevn strøm av minimal energi tilføres for å holde bevegelsen i gang, men aldri på hver enkelttone.

Impulsens styrke er naturligvis til enhver tid avhengig av musikkens heftighet og dynamikk. Disse kategoriene skulle kunne utdypes og nyanseres videre. I alle tilfeller gjelder at kun impulsen styres, resten av gesten er automatisert. Dette gir energibesparelsen som kjennetegner god instrumentalteknikk: evnen til å oppnå mest mulig ved minst mulig. De enkelte gestene lenkes sammen og gir til sammen oversiktlige bevegelsesforløp

og frihet i utførelsen, siden det meste kan overlates til automatiserte sammenhenger. Gestenes art og forløp er preget av den klanglige funksjonen og varigheten. I tillegg er kvaliteten avhengig av kroppens evne til å overføre, det vil si hvor lett den umiddelbart lystrer impulsene. Det gjelder fra kroppen som helhet via større og mindre ledd til fingerspissene – eller lungene, stemmebåndene og leppene. Gestenes lengde og forløp er felles for alle instrumenter, selv om de konkrete spillebevegelsene selvsagt er forskjellige.

Spørsmålet om hvor gestens impuls har sitt utspring, er ikke helt enkelt å besvare entydig. I mange tilfeller vil den være bevisst forberedt, for eksempel en dirigents første innsats, mens det i intens kammermusikalsk samhandling kan være snakk om lynraske tilpasninger som skjer intuitivt – selvsagt på bakgrunn av utallige tidligere lignende situasjoner som setter utøveren i stand til å reagere øyeblikkelig.

Her retter jeg søkelyset utelukkende på gestikk som er nødvendig for produksjon av klang eller annen lyd. Utøvere vil i tillegg gjerne understøtte det musikalske uttrykket med en større eller mindre grad av publikumsvirksomme fakter, og det er flytende overganger mellom dem og ren spilleteknikk. En særlig type bevegelser i dette grenseområdet er slike som ikke strengt tatt er nødvendige, men som bidrar til muskulær avspenning og velvære hos utøveren. En dirigent vil i tillegg til det funksjonelle legge vekt på det visuelt estetiske ved sine gester, sangere kan knapt formidle uten en viss grad av ekspressive, ledsagende bevegelser, og i kommersielle sjangre kan showet bli helt dominerende, slik at det spesifikt musikalske innholdet trenges i bakgrunnen.

Så langt har jeg behandlet temaet gestikk ut fra egne erfaringer som bratsjist, fiolin- og bratsjlærer. I noen grad har jeg utforsket dette med andre instrumentalister også. Men det er også et forskningsfelt som berører flere fagområder: nevrologi, musikkvitenskap, kognitiv teori og utøving. Ved Senter for fremragende forskning (RITMO) ved Universitetet i Oslo beskjeftiger blant andre Rolf Inge Godøy seg med dette. Han og hans medforfatter Marc Leman tar følgende som utgangspunkt: «A straightforward definition of gesture is that it is a movement of part of the body … to express an idea or meaning» (Godøy & Leman, 2010, s. 5). Og i samme avsnitt: «In the context of listening to music, gestures are

movements that accompany or express the activity of listening …» (Godøy & Leman, 2010, s. 5) Gesten som uttrykk for en idé eller mening setter altså musikerens aktivitet inn i en narrativ sammenheng som selvsagt også det klingende resultatet av gesten står i. Og lytterens mer eller mindre tydelige bevegethet forbinder henne eller ham med de samme gestene. Ut fra denne tankegangen knytter gestikk utøver og publikum sammen.

Utøverens gester er uomtvistelige, ofte svært synlige, og forskeren kan relativt lett måle og beskrive utslag og art og gjengi dem i diagrammer eller bearbeide dem filmatisk. Likevel er de nærmest fraværende i lærebøker i instrumentalmetodikk eller -teknikk. Selvsagt beskrives de enkelte elementene i instrumentalteknikken nøyaktig i for eksempel fiolinskoler på alle mulige nivåer. Men tekniske elementer hører sammen i større enheter som må forbindes flytende og uten stillstand, på et plan som tar hensyn til kroppen som helhet. Forholdet mellom impuls og avspenning gir langt på vei automatiserte forløp, og dette og gesters varighet blir, meg bekjent, knapt tatt opp. Det er synd, for siden gesten er nøye knyttet til tolkningen av motiver og fraser, er den utslagsgivende for spillets kvalitet.

Innenfor forskningen benyttes begrepet «chunk» for enkeltgesten, da tenkt som en informasjonsenhet som inneholder både forestilling og utførelse. Eller i Godøys ord:

> In terms of size, we are here talking about sound and gesture chunks typically in the range of 0.5 to 5 seconds. … These durations are generally accepted as the optimal size of chunks that can be retained in short-term memory.» (Godøy & Leman, 2010, s. 121)

Som utøver finner jeg denne tidsrammen rimelig, og jeg ser en «chunk» som en minste øvbar enhet i innstuderingen av et musikkstykke. En ytterligere nedbryting av det musikalske materialet kommer faktisk i veien for den nødvendige automatiseringen av bevegelser. Derfor bør dette også være den minste enheten for instrumental kontroll. Et ønske om detaljkontroll ut over dette er paradoksalt nok hemmende og en stor utfordring for en instrumentallærer å motvirke. Selvsagt kan bevegelser på mikroplan også øves, men da som rent tekniske komponenter, altså uten tolkningsinnhold. En «chunk» er altså den minste meningsbærende narrative enheten i enhver musisering.

Det er dermed nødvendig at utøveren lærer å tenke i gestiske enheter eller «chunks», et felt som tilsynelatende er blitt oversett av musikkteorien. Forskningen innenfor for eksempel RITMO er svært interessant, men synes foreløpig ikke innrettet mot utøverens praktiske behov i særlig grad. Her skulle musikkteorien kunne utvikle seg videre og bidra til musikalsk forståelse som ville forenkle både utøverens og instrumentalpedagogens oppgaver. Harmonisk, rytmisk og melodisk analyse ville måtte kombineres med en innsikt i bevegelsesforløp; spenning og avspenning må kobles sammen som musikalske så vel som kroppslige forløp. Vi ville slik muligens stå overfor en ny type musikalsk grammatikk som knytter tradisjonell teori og analyse sammen med instrumentaltekniske prinsipper.

Så langt har vi konsentrert oss om utøverens aktive gestikk, men som nevnt kan en mer eller mindre passiv gestikk hos lytteren også iakttas. Denne følger av – eller er kanskje heller en deltagelse i – musiseringen.

Lytterens gestikk

Som nevnt hos Godøy finner man mer eller mindre bevisste bevegelser som uttrykker lytteaktivitet. Nevrologene Are Brean og Geir O. Skeie (2019, s. 90) hevder at «dersom man lytter til musikk med en sterk rytmisk komponent, vil kroppsrytmer – som puls og åndedrett – justere seg inn mot den ytre rytmen». Slik rytmisk aktivitet kan iakttas på jazzklubber, ved rockekonserter og, vanligvis i mindre grad, i tradisjonelle konsertsaler. Dette kaller forskerne «entrainment». Likevel er det et spørsmål om det alltid finner sted, altså om lytteren virkelig beveges også når han sitter i ro.

Uansett er eksemplene mange på at vi ubevisst speiler andres bevegelsesmønster. Samtalepartnere faller inn i samme kroppsspråk, barn klarer ofte ikke å la være å imitere andre, når mitt favorittfotballag har en målsjanse, merker jeg at det rykker hardt i foten, som om jeg selv hadde ballen, og grupper av mennesker som står stille, har en tendens til å svaie i samme rytme. Vi går i samme takt som vår turkamerat, og tilmed hjerteslag kan synkroniseres hos familiemedlemmer som utsettes for sterke felles opplevelser.[4] Disse eksemplene kunne kompletteres med mange flere.

4 Meddelt av Simon Høffding ved RITMO i en privat samtale i september 2019.

Som musiker ville jeg gjerne bruke ordet resonans på mange av dem, og noe av hemmeligheten bak samspill på høyt nivå ligger trolig her. Slike ytringer har ledet vitenskapen til teorier om et kroppslig kognitivt apparat. «Embodied cognition» kaller Godøy det. Han refererer til blant annet M. Merleau-Ponty før han kommer til følgende:

> [T]he so-called *motor theory of perception*, meaning that perception in language makes use of mental images of the articulary movements involved in language production … In general, it could be said that mental simulation of action is integral to all mental activity … One important element of embodied cognition is our inclination to spontaneously (and largely involuntarily) mentally imitate the movements that we see other people are making, as well as the movements that we assume other people are making in cases where we cannot actually see their movements. (Godøy, 2010, s. 108)

Dette gjelder også når man hører på musikk, kanskje i særlig grad hvis man selv mestrer instrumentet.

Herfra er ikke veien lang til teorien om speilnevroner, som lenge har beskjeftiget forskningen. «[S]peilnevronsystemene … består av hjerneceller som er aktive når man selv foretar en bevegelse, *og* når man ser (eller hører) andre foreta den samme bevegelsen» (Brean & Skeie, 2019, s. 91–92). Forsøk på både dyr og mennesker underbygger teorien.

Det finnes i tillegg mange beviser på musikkens umiddelbare virking på det mentale, men også på det rent fysiske planet. Musikkterapien bygger jo til dels på dette fenomenet. Filmer av tungt parkinsonrammede som plutselig beveger seg med forbausende frihet til musikk, er slående eksempler. Den terapeutiske effekten beskrives meget lesverdig av Brean og Skeie (2019, s. 205) i kapitlet «Musikk, demens og Parkinsons sykdom», dessuten i flere av nevrologen Oliver Sacks' bøker[5]. Nevnes må også effekten sang og musikk ofte har på pasienter som har hatt hjerneslag, ikke minst ved afasi. Hvor hukommelsen er så å si fullstendig forsvunnet, kan et lengre musikalsk forløp likevel følges, endog dirigeres, slik den tragiske skjebnen til den engelske pianisten og kordirigenten Clive Wearing viser

5 Sacks kom stadig tilbake til musikkens helende kraft ved forskjellige sykdomsbilder i sine mange bøker. Særlig interessant her er *Musicophilia – Tales of music and the brain* (2011), kapittel 20, «Kinetic melody: Parkinson's disease and music therapy».

oss (BBC, 1998). Det kan synes som om musikk har evnen til å trenge bak bevissthetens filtre og gjenopprette skadede funksjoner, i alle fall forbigående. I så måte kan det kanskje også være hold i Platons[6] (2007) advarsler om musikkens potensielt skadelige virkninger?

Det torde nå være klart at vi ikke bare lytter med ørene og opplever med sjelen, men at musikk erfares kroppslig på mange vis, det være seg ved at lyttere speiler utøveres bevegelser, musikkens rytmer eller spenningsnivå, eller ved at vi totalt ubevisst lar oss utsette for dens virkninger. Effekt har tilmed vært registrert under narkose. Man kunne være fristet til å si at ikke bare er musikk utenkelig uten gestikk; musikk *er* gestikk.

Musikk som gestikk

Gjennom tenkning kan man ønske å åpenbare noe om hva musikk er, og om hva dens virkning består i, uavhengig av bruksmåter og anvendelser. Filosofiens problem er musikkens annerledeshet. Dette kommer neppe til å endre seg, og forsøk på å nærme seg musikkens grunnleggende mysterier gjennom språket kan vel knapt bli annet enn tilnærmelser eller parabler. For en musiker er imidlertid fenomenet musikk ikke noe man trenger å stille spørsmål ved og forklare. Men musikken må like fullt forstås. Og en musiker forstår musikken som spenningsladede bevegelser, avspenninger, impulser, automatiserte forløp – kort sagt som narrativ gestikk. Jeg har forsøkt å vise hvordan dette kan skje, hvorved jeg håper at videre forskning og fundering kan nyansere og utdype min først og fremst erfaringsbaserte argumentasjon. Støttet av nyere dokumentasjonsformer som måler bevegelse også på mikroplan, hjerneaktivitet, puls, pupillenes umiddelbare reaksjoner med mere, skulle alle former for gestikk i det minste være lett å anskueliggjøre. Som vi har sett, reagerer vi ofte på musikk uten å være klar over det. Det finnes riktignok individuelle forskjeller, men knapt noen kan unndra seg musikkens – og gestikkens – virkninger.

6 Platons kritikk av musikkens uheldige potensial forekommer flere steder i hans verker. I Staten er den særlig tydelig uttalt i bok 3, kapitlene 10–13.

Det har forbauset meg at musikk som gestikk ikke har funnet interesse hos tenkere som Eduard Hanslick eller Roger Scruton. Kanskje ligger gestikken for nær, er for selvfølgelig og er dermed blitt oversett? Gestikk er jo samtidig handling, og også dette begrepet skulle kunne peke på en fruktbar ramme for forståelse av fenomenet musikk. Uansett er her et område der en oversettelse av musikk til et annet medium faktisk finner sted, så får filosofien ta opp hansken om denne ønsker det.

For musikeren selv er musikkens vesen og virkninger kanskje mystiske, men likefremt så dagligdagse at man kan slås av *musikktenkningens* annerledeshet. Vi har valgt vårt kall etter egne opplevelser («peak experiences», som musikkpedagogikken gjerne kaller dem) som involverte raskere puls og pust, våte øyne, gåsehud, rødme og en opplevelse av noe som var større enn oss. Dermed tror vi kanskje at vi vet nok om hva det dreier seg om. Men også vi kan trenge en hanske å plukke opp.

Referanser

BBC Documentary (1998). The Mind (Second Edition). *Life without memory*: *The case of clive wearing*. London, England.

Brean, A. & Skeie, G. O. (2019). *Musikk og hjernen – om musikkens magiske kraft og fantastiske virkning på hjernen*. Oslo: Cappelen Damm.

Burnham, S. (1999). How music matters: Poetic content revisited. I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music* (s. 193–216). Oxford, England: Oxford University Press.

Carlsen, M. & Holm, H. (2017). *Å tolke musikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. Oxford, England: Oxford University Press.

Cook, N. (1990). *Music, imagination and culture*. Oxford, England: Clarendon.

Cook, N. (2013). *Beyond the score – Music as performance*. Oxford, England: Oxford University Press.

Cook, N. & Everist, M. (1999). *Rethinking music*. Oxford, England: Oxford University Press.

Forster, E. M. (1910). *Howards end*. London, England: Edward Arnold.

Furtwängler, W. (1953). *Gespräche über Musik*. Zürich, Sveits: Atlantis.

Gjerdingen, R. (1999). An experimental music theory? I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music*. Oxford, England: Oxford University Press.

Godøy, R. I. (2010). Gestural affordances of musical sound. I R. I. Godøy & M. Leman (Red.), *Musical gestures – Sound, movement and meaning* (s. 103–123). New York, USA: Routledge.

Godøy, R. I. & Leman, M. (2010) *Musical gestures – Sound, movement and meaning*. New York, USA: Routledge.

Hanslick, E. (1982). *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, Tyskland: Reclam.

Hatten, R. S. (2003). Thematic gestures, topics and tropes – Grounding expressive interpretation in Schubert. I E. Tarasti (Red.), *Musical semiotics revisited* (s. 80–91). Kaunas, Litauen: International Semiotics Institute.

Hatten, R. S. (2006). A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert. I A. Gritten & E. King (Red.), *Music and gesture* (s. 1–23), Aldershot, England: Ashgate.

Platon (2007). *Staten*. Oslo: Vidarforlaget.

Sacks, O. (2011). *Musicophilia – Tales of music and the brain*. London, England: Picador.

Schumann, C. & Brahms, J. (1970). *Briefe aus den Jahren 1853–1896*. Utgitt av B. Litzmann. Wiesbaden, Tyskland: Breitkopf & Härtel.

Scruton, R. (2016). *Understanding music – Philosophy and interpretation*. London, England: Bloomsbury.

Tovey, D. F. (1935–1939). *Essays in musical analysis*. Oxford, England: Oxford University Press.

KAPITTEL 9

«I kjærligheten til det skjønne …»: Om musikk *og* filosofi hos Platon

Morten Stene
Steinerhøyskolen i Oslo

Abstract: In this essay I argue that Plato's *The Republic*, Book 3, offers an often overlooked aspect of the affective dimension in Plato's philosophy of music. The key concept is mimesis. In connection with current research on the topic of Plato and mimesis in *The Republic*, I propose that Plato's treatment of music in Book 3 offers new ways of understanding the concept of mimesis more closely in relation to music. Musical mimesis prepares the soul for thinking (logos) through musical experience. Thus, music is not merely a preparation for philosophy in the education of the human being. It may also be seen as an experience-based precondition for it. I explore how the concept of musical mimesis may shed light on the tension between music and philosophy in Plato's thinking. I start by discussing different perspectives on how to read Plato. The argument is then developed in three phases. First, I examine the wide concept of mousiké techné, with specific focus on its relation to philosophy in Plato's dialogues. Second, I undertake a close reading of the treatment of mimesis in *The Republic*, Book 3. Finally, these perspectives are discussed in relation to current discourse on music philosophy. Musical mimesis offers a new understanding of the relation between music and philosophy in Plato's thinking, which continues to pose a challenge to how we think about this relation today.

Keywords: Plato, *Republic*, mimesis, music and philosophy

Sitering av denne artikkelen: Stene, M. (2020). «I kjærligheten til det skjønne …»: Om musikk og filosofi hos Platon. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 9, s. 149–166). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch9

Jeg kjenner bare to filosofer som organisk visste hva kunst er: Goethe og Platon. De var begge kunstnere.
Wilhelm Furtwängler[1]

Introduksjon

Filosofen er fengslet. Sokrates har fått sin dødsdom og venter på å tømme giftbegeret. I påvente av sin egen henrettelse får han besøk av sine nærmeste. Akkurat denne dagen finner de besøkende ham befridd fra hans lenker i cellen. Filosofen Faidon, en nær venn av Sokrates, beskriver stemningen som en blanding av glede og sorg: «Snart lo vi og av og til gråt vi.» En av de andre tilstedeværende, Kebes, spør da Sokrates om hvorfor han har begynt å skrive dikt og komponere hymner til Apollon etter at han ble fengslet. Sokrates gir følgende svar: «Jeg forsøker å tolke en stadig tilbakevendende drøm. Den samme drøm har ofte kommet til meg senere i livet, snart i én form, snart i en annen, men budskapet var det samme: 'Sokrates', sa den, 'praktiser og kultiver kunstene' (*mousiké*). Tidligere antok jeg at den oppfordret og rådet meg til å fortsette med det jeg allerede gjorde, på samme måte slik man oppmuntrer de som løper i veddeløp … nemlig å utøve filosofiens kunst (*philosophia*) som den høyeste form for kunst (*megistes mousikés*)» (*Faidon*, 60d–61c).[2]

Er det drømmen og den nært forestående døden som vender filosofen til kunsten? Eller dikter og komponerer Sokrates for fornøyelsens skyld og som et tidsfordriv? Hva vil det si at filosofien kan regnes som den høyeste form for musikk (*mousiké*)? Platon gir oss ingen tydelige svar i dialogen, men åpner opp for videre spørsmål knyttet til relasjonen musikk og filosofi. Mitt utgangspunkt er derfor: Hvordan kan vi forstå og tolke forholdet mellom musikk og filosofi hos Platon? I denne teksten vil jeg gå nærmere inn på dette forholdet gjennom en nærlesning av tredje bok i Platons *Staten*.

---

1 Sitert etter Holm (2017, s. 71).

2 I arbeidet med Platons tekster har jeg benyttet meg av Platons samlede verker redigert av J.M. Cooper (Platon, 1997) i tillegg til den norske utgaven av Platons samlede verker på Vidarforlaget, redigert av Ø. Andersen, E.K. Emilsson, T. Frost, E. Kraggerud og H. Kolstad (Platon, 1999, 2001a, 2001b, 2002, 2006). I nærlesningen av *Staten* har jeg videre hatt stor nytte av den klassisk greske teksten fra Loeb Classical Library (Platon, 1937) og den tilhørende oversettelsen av P. Shorey.

Sett med dagens øyne er det slående at Platon i liten grad tillegger kunsten en egenverdi. Dette baserer seg som kjent på grunntanken i hans filosofi om at bak alt som er foranderlig og ustabilt i sanseverdenen, finnes det en urokkelig og stabil orden. Det er filosofens og den rasjonelle tenkningens oppgave å avdekke denne ordenen. Sett i lys av Platons erkjennelsesteori kommer derfor kunsten dårlig ut. For ved å være så sterkt forankret i det sanselige erfaringsfeltet er den langt fra de bakenforliggende og stabile ideenes verden. For kunst hos Platon *er* ikke virkeligheten, men kun en fjern *etterligning* av den. Dermed er kunsten en illusjon (Potolsky, 2006). Kun i den grad kunsten representerer eller fremstiller denne ordenen, kan den være av betydning for Platon (Janaway, 2005).

Disse ovenfor grovt skisserte perspektivene på kunstens plass i Platons filosofi leses og begrunnes gjerne ut fra Platons behandling av de etterlignende kunstene generelt og diktekunsten spesielt i *Staten*, tiende bok. Her utviser Sokrates og hans samtalepartner, under tvang av fornuften, både diktekunsten og dikterne fra idealstaten med bakgrunn i at «filosofi og diktekunst alt fra gammel tid har ligget i strid med hverandre» (*Staten*, 607b). Premisset for striden mellom kunst og filosofi er erkjennelsesteoretisk begrunnet i begrepet *mimesis*, ofte oversatt som (kunstnerisk) imitasjon, etterligning eller fremstilling. Den etterlignende kunsten[3] frembringer verker fjernt fra sannheten og henvender seg til den delen av menneskesjelen som ikke har med innsikt å gjøre (*Staten*, 603b).

Hos Platon er *mimesis* et nøkkelbegrep når det kommer til å utforske og forstå kunstens evne til å gripe mennesket, utfordringen den stiller den rasjonelle tenkningen, og dens evne til å forme personligheten til den som utsettes for den (Halliwell, 2002). Et viktig utgangspunkt for denne teksten er at det er i forbindelse med Platons behandling av *mousiké techné* i *Staten*, bok 3 (*Staten*, 398b–403c) at denne relasjonen utforskes og artikuleres på en særskilt måte relatert til fenomenet musikk og de mer spesifikke musikalske virkemidler som tonearter, rytme og harmoni. Derfor velger jeg i all hovedsak å orientere min behandling av Platon mot denne delen av dialogen.

I denne teksten argumenterer jeg for at Platons behandling av fenomenet musikk i *Staten*, bok 3, gir oss en ny tilgang til å forstå sider ved *mimesis*

3 Platon referer på dette stedet i dialogen primært til diktekunsten, malerkunsten og tragedien.

som til nå ikke er særskilt vektlagt i tolkningen av Platons musikkfilosofi, og som betegner en form for musikalsk *mimesis*.[4] I tilknytning til fenomenet musikk hos Platon åpner musikalsk *mimesis* opp for en problematisering av relasjonen filosofi og musikk hos Platon. Jeg utforsker hvordan denne spesifikke formen for musikalsk *mimesis* kan belyse relasjonen mellom musikk og filosofi. Bakgrunnen for dette er at Platon tillegger musikken en særskilt betydning som erkjennelsesfundament idet den tjener som grunnlag for den rette innsikten (*krinein*) i sjelen, og for dens trang til visdom (*Staten*, 402a).

Teksten innledes med en redegjørelse for perspektiver knyttet til spørsmålet om hvordan vi kan lese Platon. Argumentene utvikles i tre steg. Først ser jeg på det vide musikkbegrepet *mousiké* hos Platon, med særskilt vekt på hvordan Platon relaterer dette til filosofisk virksomhet. Videre foretar jeg en nærlesning av Platons behandling av *mimesis* i *Staten*, bok 3. Disse perspektivene drøftes avslutningsvis relatert til nyere musikkfilosofisk diskurs.

Å lese Platon – tenkningens kreative samtale med seg selv

Den engelske matematikeren og filosofen Alfred N. Whitehead har sagt at hele vår vesterlandske filosofihistorie består av en rekke fotnoter til Platon. Det betyr ikke at Platon har formulert endelige svar på tilværelsens store spørsmål, som det er gitt de etterkommende filosofer kun å gi merknader eller utfyllende kommentarer til. Poenget er at vi ikke kan unngå å måtte forholde oss til de spørsmålene og problemene som Platon setter frem for oss i de overleverte litterære verkene som dialogene hans representerer. Tankene og perspektivene som Platon utvikler i sine dialoger, inngår ikke i et ferdig formulert og strukturert filosofisk system, ifølge Whitehead (1978). Det dreier seg snarere om en *idérikdom* som Platons tekster inviterer oss inn i og ansporer oss til å reflektere over og tenke videre med (Whitehead, 1978, s. 39). Dermed er vi også fremme ved fremstillingsformen Platon har gitt sin filosofi, nemlig dialogen. Dialogformen som uttrykk for filosofi hos Platon åpner opp for interessante

4 En grunnleggende og nyskapende behandling av de ulike nyansene og perspektivene knyttet til *mimesis* hos Platon, finnes hos Halliwell (2002), Melberg (1995) og videre Halliwell (2011a). For en drøfting av *musikalsk mimesis* i tilknytning til politisk teori, se Moreau (2017).

problemstillinger. Dialogene er skrevet av Platon, men til tross for dette er Platon bemerkelsesverdig stille. Det er Sokrates som har ordet. Platon sier ingenting. Platon skriver. Og hvorfor skrev Platon dialoger?

Et perspektiv på dette spørsmålet er knyttet til den nære forbindelsen mellom elev og lærer – altså mellom Platon og Sokrates. For Kraut (1992) aktualiseres dialogformen hos Platon fordi Sokrates fremfor noen var filosofen som gikk i dialog med andre, og som ikke fremla en systematisk filosofi. Dialogformen er således en egnet litterær uttrykksform for denne sokratiske holdningen til filosofi og visdom (Kraut, 1992, s. 27). Det er dermed ikke sagt at Platon kun skrev sine litterære tekster for å formidle sin læremesters tanker. Og i kjølvannet av dette oppstår spørsmålet om hvorvidt vi kan si hva Platon sier, tatt i betraktning at Platon selv aldri er til stede i dialogene. I denne teksten skiller jeg ikke mellom Platon som forfatter av tekstene og de synspunktene som fremsettes av Sokrates i dialogen. Jeg velger i likhet med Halliwell (2011b) å lese Platon ut fra dialogen som helhet. Jeg vil derfor i det følgende gi en kort redegjørelse for denne tilnærmingen.

I likhet med filosofiprofessor og Platon-forsker Julia Annas vil jeg fremheve at Platons manglende tilstedeværelse kan sies å være begrunnet i et sentralt erkjennelsesmessig aspekt. Ved at Platon ikke er eksplisitt til stede i dialogene, løsriver han seg fra å fremme filosofiske synspunkter og konklusjoner. Hensikten med dette er, slik Annas ser det, at leseren ikke skal hvile i Platons autoritet. Gjennom dialogens dramaturgi og de spørsmålene som drøftes blant de deltagende, inviteres leseren til å måtte ta del i tenkningen og problemene som dialogene fremsetter (Annas, 2003). Platon kan verken vite eller tenke for deg. Du må gå aktivt inn i tankearbeidet og tenke selv. At filosofien dreier seg om samtaler mellom mennesker, åpner også opp for å se at sannheten er noe hver enkelt må nå gjennom å sette seg ut over sin egen forutinntatte måte å betrakte tingene på. Det krever evnen til å lytte til hva andre har å si, og til samtidig kritisk å undersøke eget standpunkt i klangen av det som blir sagt eller tenkt.

John Cooper, oversetteren og redaktøren av den engelske Hackett-utgaven av Platons samlede verker (Platon, 1997), ser det slik at Platon dermed står overfor dialogene, på samme måte som leseren, når han fremsetter for leseren så vel som for seg selv problemer, teorier og påstander. Platon tenker også med i det han skriver, og han lar samtalepartnerne

utforske emnene de tar for seg. Denne kunstneriske dialogformen kan innby til en kreativ, nyskapende tenke- og skriveprosess. Slik sett blir dialogen også tenkningens kreative samtale med seg selv. Følgelig kan den også leses slik. For Cooper betyr dette at vi – i motsetning til platonikerne – gir avkall på en betraktning av Platon som den største autoriteten for en entydig og klart definert filosofi hos Platon. Gadamer har også treffende sagt at Platon selv var ingen platoniker (sitert etter Melberg, 1995, s. 13). Platons ideer kan desto mer utforskes gjennom en åpen tilnærming til samtalene hvor tankene utforskes og beveges. Ved en slik åpen undersøkelse og lesning av Platons dialoger tolker vi dermed ikke bare Platon. Vi står samtidig overfor en mulighet «to expand and deepen our own understandings as we interrogate his texts, and ourselves through them» (Platon, 1997, s. xxv). Å lese Platon er derfor både en utfordring og en sammensatt oppgave. For vi leser ikke bare Platon. Vi leser oss selv.

Platon og *mousiké*

Begrepet *mousiké* blir behandlet i en rekke av Platons dialoger og kan synes å ha forskjellig meningsinnhold fra dialog til dialog, og avhengig av hvilken sammenheng behandlingen av emnet inngår i (se Barker 1984, s. 124; Raptis, 2007, s. 58). Jeg vil i likhet med Sundberg fremheve at denne omfattende bruken av *mousiké* sier noe vesentlig om musikkens sentrale plass i Platons tenkning og filosofi (Sundberg, 1979, s. 67). For *mousiké* er ikke et entydig begrep hos Platon. Jeg vil derfor se nærmere på noen sider ved Platons behandling av begrepet, som også kan belyse sider ved problemstillingen for denne artikkelen.

Platon knytter an til det rådende greske begrepet *mousiké techné*, som direkte oversatt betyr «musenes kunst». I tråd med gresk musikktenkning generelt omfatter derfor de musiske kunster hos Platon en udelelig enhet bestående av det greske språket, diktningen, dans og musikk. Felles for disse kunstartene var, slik grekerne så det, at de utfoldet seg i *tid*, at de var nært knyttet til fenomenet *bevegelse*, preget av å være et *handlingsforløp*, og at de etablerte seg i en *fellesskapsform* (se Sundberg, 2000, s. 14). På en måte var det å utforske det musiske for antikkens filosofer en grunnvitenskap hvor man mente å kunne nærme seg virkeligheten som et hele

gjennom det musiske. Dermed dreide *mousiké techné* seg om en form for erkjennelsesvei hvor virkeligheten ble tolket «som helhet gjennom kategorier som hadde sin opplevelsesmessige grunn i den musikalske erfaring» (Sundberg, 2002, s. 10). Ikke bare var det musiske et fenomen som (ut)fordret filosofisk virksomhet og grekernes erkjennelsesevner; man nærmet seg i stor grad virkeligheten gjennom en utforsking av det musiske og gjennom musikalske begreper og kategorier.

Platon var opptatt av å forstå og tolke musikken på filosofiens premisser. I den pytagoreisk inspirerte dialogen *Timaios* fremhever Platon nettopp hvordan det tjenlige med musikkens språk er knyttet til harmonien som et bærende, ordnende musikalsk prinsipp i verden og menneskesjelen: «Harmonien har nemlig en bevegelse som er i slekt med sjelens omløp i oss, og den er gitt av musene til den som tar musene til hjelp gjennom tenkningen», og hvor musikken blir en «forbundsfelle for sjelen som kan skape ordnet skjønnhet og symfoni i det sjelens omløp som i oss er blitt uharmonisk» (*Timaios*, 47c–e). Utdraget fra dialogen forteller ikke bare om et pytagoreisk tankegods som Platon er en videreformidler av, og at Platon er kjent med denne tradisjonen.[5] Vi er med dette også inne på de aspektene som knytter *mousiké* hos Platon til filosofien og filosofisk virksomhet. For hva vil det si å ta musene til hjelp gjennom tenkningen, og hvordan kan musene sies å være knyttet til filosofien?

Gjenklangen er å høre på ulike steder i Platons forfatterskap. I dialogen *Kratylos* fremhever Platon at nettopp musene (*mousai*) samt musikk og poesi er en avledning av det greske ordet for å «begjære» (*mosthai*), «som betegner både søking og *filosofi* [«kjærlighet til visdom»] (*Kratylos*, 406a)». Videre lesere vi i *Staten* at så lenge filosofiens muse står som vokter av den greske bystaten, vil den ideelle konstitusjonen bestå (*Staten*, 499d), og at den sanne musen er den som beskytter filosofien (*Staten*, 548c). Musene var altså ingen ukjente størrelser for Platon, og han var kjent med tradisjonen som assosierer musene med filosofisk virksomhet

---

5 Platons filosofi og tenkning er uløselig knyttet til både hans samtids og eldre filosofiske tankestrømninger, hvor den pytagoreiske tradisjonen er sentral. En detaljert redegjørelse av hva som er påvirkning, hva som er videreformidling, og hva som kan tilskrives Platons egen originalitet, vil sprenge rammene for denne teksten. Hos Platon dreier det seg like mye om en fordypning og videreutvikling av pytagoreisk inspirert tankegods som en direkte videreformidling av pytagoreisk filosofi. Se Kahn (2001, s. 39ff) for en mer inngående behandling av denne tematikken. Se også Sundberg (1973).

(Murray, 2002) Filosofi er altså i aller høyeste grad et musisk anliggende for Platon, som knytter an til en tradisjon med dype røtter i antikken. Musene sto tradisjonelt sett som voktere av en kunnskap skjult for det dødelige øyet: «Hence Plato's use of the imagery of mousiké and his appropriation of its deities for his own philosophical project» (Murray, 2004, s. 383). Tematikken musikk og filosofi hos Platon utspiller seg dermed i alle vesentlighet innenfor en oppdragelses- og samfunnsfilosofisk ramme. «Dypest sett dreier det seg om virkeliggjørelsen av det gode og fullverdige liv for mennesket, hvilket samtidig vil si realiseringen av den best mulige felleskapsform» (Sundberg, 1979, s. 69).

For Platon får det sannhetssøkende mennesket sin høyeste utfoldelse i det filosofiske livet, som består av å la sine ord og handlinger harmonere i selve livet. Et slikt menneske, som evner å være stemt i samklang med seg selv, er musikalsk (*mousikós*), ifølge Platon (*Laches*, 188d–e). Det å være *mousikós* kan ses som en tilstand av dannelse, og som et uttrykk for en harmonisk sjelekonstitusjon. Platon mener at det er bedre å ha en ustemt lyre eller å være ustemt overfor andre mennesker, enn ikke å være samstemt med seg selv (*Gorgias*, 482c). En slik utvidet betydning av det å være musikalsk henspiller mer på en indre holdning og væremåte enn den synes å være bestemt av ytre egenskaper.

I den avsluttende behandlingen av musikken i *Staten*, bok 3 går Sokrates langt i å forestille seg sammen med sin samtalepartner hvordan den som ikke kommer i berøring med kunst (*mousiké*) eller vitenskap (*philosophia*), til slutt vil bli en fiende av tenkning (*misologos*) og kunst (*amousos*). Enhver kjærlighet til kunnskap eller trang til «åndelig utvikling» vil etter hvert svekkes, og vedkommende vil leve «i uvitenhet og tåpelighet uten all harmoni og finhet». Sokrates sammenligner denne personen med en som foretrekker rå kraft fremfor rasjonell tale (*logos*) (*Staten*, 411d–e).

En slik person står i sterk kontrast til den som i sjelen evner å bringe både sin filosofiske natur (*to philsophon*) og sin livfulle natur (*to thymoeides*) i samklang. Disse to sidene kan kontinuerlig stemmes til hverandre ved å «strammes og slappes som strengene på en lyre klinger sammen i fullkommen harmoni (*Staten*, 411e)». Og den som forstår å la disse to delene inngå i harmonisk samklang, vil kunne kalles en «fullendt kunstner og musiker» (*mousikós*) langt mer enn den som kun evner å stemme

sine strenger på lyren (*Staten*, 411e–412a), ifølge Platon. Metaforen som Platon benytter seg av her, er langt fra tilfeldig, og den er mer enn et retorisk begrep. Den sier noe vesentlig om forholdet mellom musikk og filosofi hos Platon idet den peker mot musikkens konstitutive relasjon til menneskesjelen, og mot hvordan disse to kan sies å betinge hverandre gjensidig.

I antikkens kontekst og hos Platon er det her tale om et harmonibegrep som ligger til grunn for og samtidig går ut over den rent musikalske betydningen, forstått som ordnet samklang av ulike toner. *Harmonia* regnes som grekernes musi(kal)ske urbegrep og har en mytologisk pregning (Lohmann, 1970, s. 51). Opprinnelig betydde *harmonia* «sammenføyning» og var, i tilknytning til pytagoreisk tradisjon, sterkt forankret i ideen om en kraft som skaper enhet og sammenheng i tilværelsen: «Den *harmonia* som i musikken så klart manifesterer rasjonalitet, orden og skjønnhet, er ett med den ordnende og enende kraft som henter verdensvirkeligheten ut av ubestemtheten og forlener den med realitet» (Sundberg, 2002, s. 149). Hos Platon, som hos pytagoreerne, får dette betydning for forståelsen og erkjennelsen av menneskesjelen. Platon benytter seg her av musikalske termer og erfaringer i sin beskrivelse av menneskets sjelsliv og knyttet til relasjonen mellom *mousiké* og filosofi.

På et senere sted i *Staten* kommer Platon eksplisitt tilbake til sjelens musikalske struktur. Her sammenligner han det rettferdige mennesket som den som på riktig måte «fører et ordnet liv i fred med seg selv og stemmer sjelens tre deler i harmonisk samklang med hverandre akkurat som de tre hovedtoner i musikken: den høyeste, den dypeste, den i midten og deres mellomtoner (*Staten*, 443d–e)». Platon viser oss at menneskesjelen er musikalsk strukturert. Samtidig fremgår det at denne musikalske konstitusjonen er verken statisk eller gitt. Den må kontinuerlig bringes i samklang gjennom å stemmes. Det dreier seg altså om både en aktivitet og en prosess til grunn for dette forholdet, og som avgjør hvorvidt disse *sjelestrengene* får klinge. Ut over å si noe om sjelens musikalske struktur kaster dette avsnittet lys over hvordan Platon forestiller seg musikkens sjelelige dybdevirkning. Det dreier seg om en form for resonans som musikkens slektskap med sjelen synes å virkeliggjøre, og hvor begrepet *harmonia* i sin utvidede betydning har en fremtredende rolle.

Derfor vil jeg se nærmere på hvordan Platon tenker seg denne relasjonen, og hvordan musikken kan sies å være grunnleggende for filosofisk innsikt, slik Platon åpner opp for dette i *Staten*. Den betydningsfulle rollen som *mousiké* inntar i Platons musikkfilosofi, er begrunnet i en allmenn side ved gresk musikktenkning hvor menneskets sjel forstås som en formbar størrelse, og hvor musikken kan sies å være et uttrykk eller en fremstilling (*mimesis*) av karakter (*ethos*). Platon er godt kjent med samtidens tenkning på dette området (se Anderson, 1966; Moreau, 2017). Samtidig utvikler han antikkens *ethos*-tenkning med utgangspunkt i sitt eget filosofiske prosjekt.

Mousiké og musikalsk *mimesis* i *Staten*, bok 3

I *Staten* tar Platon for seg spørsmål om rettferdighet, statens styreform og ikke minst oppdragelsen innenfor disse rammene. Han etablerer en analogi mellom stat og individ (menneskets sjel) som et grunnleggende premiss for dialogen. Tanken er at samfunnet eller staten er rettferdig, harmonisk og stabil i den grad individene som den består av, også er det. Forholdet kan betraktes som gjensidig. Platon tar utgangspunkt i en tredeling av sjelens egenskaper, og det er under dette synspunktet hele hans behandling av *mousiké* i *Staten* finner sted. De musiske kunstene og musikken spesielt retter seg mot menneskets sjelelige forming og utvikling.

Platon lar som kjent Sokrates og hans samtalepartner Glaukon etablere de to toneartene (*harmoniai*) dorisk og frygisk, henholdsvis voldsom og mild i sitt utrykk, og som tilsvarer den livfulle og filosofiske siden ved menneskets natur. Disse toneartene gjengir best tapperhet (*andreia*) i ulykke og selvbeherskelse (*sophrosyne*) i lykke (*Staten*, 399a–d). Den samme behandlingen utføres med rytme (*rythmos*), men hvor benevnelsen av disse overlates til musikeren og musikkteoretikeren Damon (*Staten*, 400c). Det er ikke så mye de tekniske aspektene ved musikalsk *ethos* som er avgjørende, men snarere forholdet mellom musikkens grunnleggende bestanddeler og menneskets karakter. God harmoni (*euharmonia*) og god rytme (*eurythmia*) følger karakterens enkelhet (*euetheia*), og hvor den gode (*alethos*) og skjønne (*kalos*) karakter (*ethos*) er utviklet i

samsvar med en intelligent plan (*Staten*, 400e). *Mousiké* uttrykker *ethos* gjennom de grunnleggende musikalske virkemidlene rytme og harmoni. Platon gjør det klart at det på bakgrunn av *mousiké* og dens innhold kan være tale om *mimesis* av enten god (*euetheia*) eller dårlig (*kakoetheia*) karakter (*Staten*, 401a).

En vesentlig forutsetning for *mousiké* og dens betydning for oppdragelsen og menneskets dannelse i det hele ligger dermed i forestillingen om *mimesis* som virkeliggjørelse av menneskets indre disposisjon eller karakter (*ethos*). Halliwell (2002) ser denne siden ved *mimesis* hos Platon som en dannelsesprosess, hvor det avgjørende er den sjeleformende påvirkningen som *mousiké* hos Platon kan sies å ha overfor mennesket (Halliwell, 2002, s. 53). I tilknytning til musikken behandler Platon *mimesis* i et sjeleformende perspektiv, og hvor begrepet i denne sammenhengen fremstår som selve kjernen i forholdet mellom musikken og den menneskelige erfaringen av den. Forholdet begrunner Platon i likheten (*homoietes*) mellom musikkens og menneskesjelens strukturer, som nevnt ovenfor (*Staten*, 443d).

Videre er det her snakk om en *musikalsk mimesis* i Platons *ethos*-tenkning som ikke bare uttrykker sjelens *ethos*, men som virkeliggjør eller rettere sagt levendegjør den. Gjennom musikkens *mimesis* formes og stemmes sjelens musikalske struktur, og de ulike delene bringes i samklang med hverandre. Musikken aktualiserer dermed sjelens struktur på en måte som de andre etterlignende, billedlige kunstene ikke formår å gjøre på samme måte. Denne nyansen er avgjørende, ifølge Moreau: «In musical mimesis, we are not simply making audible images that correspond to our dispositions. Instead we are actively tuning, or forming, the very character of our musical souls» (Moreau, 2017, s. 204). Musikalsk *mimesis* dreier seg altså ikke primært om korrespondanse mellom musikalske uttrykk og sjelens kime til utvikling, men viser til en aktiv og gjensidig samstemming av musikken og menneskesjelen, slik Platon ser det. Spørsmålet blir da *hvordan mousiké* kan sies å være grunnleggende for filosofisk innsikt, når den samtidig er så sterkt knyttet til sanselig erfaring.

Et sentralt premiss for Platon er sondringen mellom det heslige og det skjønne, hvilket vi finner overalt, og hvor Platon sammenligner heslighet

og disharmoni med dårlig tale og dårlig tenkemåte (*Staten*, 401a). Skjønnhet og harmoni er på sin side nært beslektet med *mimesis* av den edle og gode karakter (*agathos ethos*). Den beste – eller rettere sagt mest hensiktsmessige – musikken i et oppdragelsesperspektiv er for Platons ører den musikken som er grunnfestet i det skjønne og harmoniske (*Staten*, 401d). Hos Platon er dette, slik Sundberg påpeker, først og fremst ikke et spørsmål om teknisk standard, men dreier seg om musikkens forankring i det skjønne og gode som «fundamentale og forpliktende tilværelsesrealiteter» (Sundberg, 1979, s. 84). I den grad det er tilfellet, vil de unge fra de er helt små bli drevet til å etterligne, elske og sympatisere med alt som er skjønt, og hvor inntrykkene de utsettes for, vil være å ligne med en «helsebringende vind som kommer fra sunne strøk» (*Staten*, 401d).

Målsettingen med den musikalske oppdragelsen hos Platon er å legge grunnen for den rette innsikten, og her er *mousiké* det best egnede midlet for dette. Platon ser dette primært ut fra musikkens kapasitet til å gripe og trenge dypest inn i sjelen, slik det fremgår av det følgende og ofte siterte avsnittet (*Staten*, 401d–e):

> Derfor spiller musikken … den største rolle ved oppdragelsen, fordi rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet og gjør det menneske som får høre den skjønne musikk, edelt – er musikken heslig er resultatet det motsatte. Den som har fått den rette oppdragelse, vil vel også ha det skarpeste blikk for alt ufullkomment, for kunstens og naturens makkverk. I rettferdig harme over alt slikt skal han prise det fullkomne, glede seg over det, oppta det i sin sjel og suge sin næring av det og selv bli fullkommen … Når han så får den rette innsikt, skal han hilse denne innsikt velkommen fordi den ligner tilstanden i hans egen, riktig oppdratte sjel. (Platon, 2001b, s. 141)

Avsnittet viser hvordan oppdragelsen i musikk tilrettelegger for en innsikt som på et senere stadium lar seg erkjenne rasjonelt, fordi den ligner tilstanden i ens egen sjel. Musikken får en målrettet bestemmelse, hvor dens oppgave består i å legge til rette for den rette innsikten. Riktignok gir ikke musikken innsikt (*Staten*, 522a), men den tilvenner sjelen til den rette innsikten når den kommer (*Staten*, 401e). Spørsmålet er hvorfor det er akkurat musikken Platon vender seg til. På et senere sted i dialogen nevner Sokrates *mousiké* som et forspill til den musikken som tenkningen

og dialektikken representerer (*Staten*, 531e). Det er en rolle som ikke skal undervurderes. Musikalsk *mimesis* er et uttrykk for hvordan Platon tenker seg relasjonen musikk og filosofi, sett i lys av hans tanker om oppdragelse i *Staten*.

Den musikalske oppdragelsen er først fullendt når *vi*, sier Sokrates, har lært å (er)kjenne formene for sjelelige kvaliteter og deres motsetninger, hvor enn de måtte forekomme: «Vi må kunne føle både når disse egenskaper selv og deres avbildninger opptrer (*Staten*, 402c)». Å kjenne egenskapene og deres avbildninger krever den samme øvelse og innsikt, ifølge Platon (*Staten*, 402c–d).

En tekstnær lesning av Platon og hans musikkfilosofi slik den utfolder seg i *Staten* i tilknytning til *mimesis*, viser at det hos Platon er tale om et bevegelig mousikébegrep. Her nyanseres det generelle bildet av *mousiké* hos Platon. For sammen med Platons behandling av musikalsk *mimesis*, som nevnt ovenfor, utgjør vektleggingen av å kunne føle de sjelelige egenskapene og deres motsetninger på dette stedet i dialogen en interessant og kanskje til nå oversett betydning av det affektive i Platons musikkfilosofi og relatert til mimesisbegrepet.

I tilknytning til den nærmere behandlingen av den musikalske oppdragelsen som Platon foretar på dette stedet i dialogen, blir *mimesis* å forstå som noe mer enn ren etterligning. Musikkens grunnleggende elementer – *harmonia* og *rythmos* – har mimesisegenskaper som *virkeliggjør ethos*. Videre blir *mousiké* til et grunnlag for innsikt som ligner tilstanden musikken frembringer i sjelen. Å erfare og kjenne de sjelelige kvalitetene – både i seg selv og deres avbildninger – krever samme øvelse og innsikt. Musikkens *mimesis* åpner opp for denne tanken, idet musikken forstås ikke bare som en forberedelse for senere filosofisk virksomhet, men samtidig som et nødvendig opplevelsesfundert og erfaringsmessig grunnlag for den. Musikalsk *mimesis* blir en nødvendig forutsetning for *logos*. For når alt kommer til alt, er kjærligheten til det skjønne en kjærlighet til det som er mest verdt å elske. Den som har den fullkomne innsikten i *mousiké*, vil også elske det harmoniske (i) mennesket (*mousikós*), ifølge Platon (*Staten*, 402d). Og *mousiké* siktet også, i det samfunnet Platon tenkte seg, mot et liv i samklang og fellesskap med utgangspunkt i den enkeltes samstemthet med seg selv. Så er *kjærligheten til det skjønne*

det endelige målet for musikken (*Staten*, 403c). Der avsluttes også Platons behandling av den.

Avsluttende drøfting

Musikkestetikk og analytisk musikkfilosofi som en gren av filosofien og som vitenskapelig, akademisk disiplin har på ulike måter stilt og besvart spørsmål om musikk. Musikken og dens virkninger er blitt undersøkt i tilknytning til følelser, bevissthet og ontologiske spørsmål om forholdet mellom musikk og virkelighet. Den er også undersøkt i en større filosofihistorisk kontekst med vekt på ulike filosofers behandling av den. Dette er blitt gjort med en stor grad av fagfilosofisk presisjon og på detaljert nivå (Gracyk & Kania, 2011). På denne bakgrunnen er det også mulig å se musikkfilosofi som et delområde innenfor musikkvitenskapens fagfelt, og som har til hensikt å behandle spørsmål om «musikkens vesen og mening, eller mer generelt musikkens plass i og oppfatning av virkeligheten» (Ruud, 2016, s. 173). I forlengelsen av dette kan musikkfilosofi defineres som studiet av fundamentale spørsmål om musikk, dens verdi og vår erfaring av den (Kania, 2017). Men hva er egentlig en filosofisk studie av musikk og hvordan skiller denne seg fra andre fagområder som studerer og forsker på musikkens verdi, vår erfaring av den og dens betydning for oss?

En tilnærmet altetende og bred definisjon som nevnt ovenfor, er ikke uten videre uproblematisk, i den grad definisjonen ikke sier noe mer om hvordan vi skal forstå forholdet mellom musikk og filosofi. For i forlengelsen av å tenke musikkfilosofi forstått som studiet av fenomenet musikk, blir filosofien til en metode for undersøkelsen av objektet musikk. Spørsmålet er om dette er veien å gå, og om det kan tenkes annerledes.

Nylig har musikkforskere fremhevet betydningen av en kvalitativt annerledes måte å nærme seg musikken på, med utgangspunkt i filosofien (Gallope, 2017; Scherzinger, 2015). Istedenfor å se filosofien primært som en inspirasjonskilde, og som et teoretisk-metodisk utgangspunkt for å undersøke musikk, er det mulig å se nærmere på berøringspunktet mellom musikk og filosofi, nærmere bestemt hvordan og på hvilken måte musikk stimulerer til filosofisk tenkning, og hvordan dette kan si oss noe om relasjonen mellom musikk og filosofi. Utforskingen av relasjonen

musikk og filosofi er slik sett ikke definert på forhånd. Det dreier seg om berøringspunktene mellom den musikalske erfaringen og de filosofiske tankeprosessene den igangsetter. Slik blir musikkfilosofi snarere et spørsmål om unikheten i berøringspunktene mellom musikk og filosofi (Gallope, 2017, s. 9). Dermed åpnes det opp for mange mulige svar på problemstillingen. I denne teksten har jeg ønsket å bringe Platon inn i samtalen gjennom min egen lesning av sentrale steder i hans dialoger hvor musikken klinger med i Platons tenkning om den. Jeg har primært vært opptatt av en nærlesning av Platons behandling av musikken i *Staten* og med søkelys på mimesisbegrepet i denne sammenhengen.

Jeg har forsøkt å vise at ved en tekstnær lesning av Platon i tilknytning til *Staten*, tredje bok, nyanseres det generelle bildet av *mousiké*. Platon åpner opp et perspektiv i tilknytning til musikken som gir rom for å se noe kvalitativt forskjellig ved musikalsk *mimesis*. Musikken legger til rette for innsikt ved å være en kontinuerlig aktivitet hvor menneskesjelens ulike deler stemmes i relasjon til seg selv. Slik kan musikalsk *mimesis* sies å være noe mer eller vesentlig noe annet enn imitasjon og etterligning. Det viser oss samtidig at mimesisbegrepet hos Platon er et komplisert problemfelt i hans filosofisk-kunstneriske streben etter å søke den bakenforliggende virkeligheten i enkeltfenomenene. For *mousiké* er en kilde til både forvirring og innsikt hos Platon. Derfor tar han den også på ramme alvor og vier den stor plass i sine filosofiske behandlinger av samfunnsmessige og pedagogiske spørsmål.

Musikalsk *mimesis* aktualiserer og virkeliggjør sjelens *ethos*, og dette er begrunnet i slektskapet mellom de to. Problemet er at Platon ikke lar Sokrates fortelle oss hvordan dette skjer. Han forutsetter det. Det er således gitt oss å tenke videre med Platon. Platon stiller utfordringen filosofisk sett, men løser den ikke for oss. For å si det med Janaway (2005, s. 13) er det kanskje nettopp fordi Platons dialoger ikke gir noen løsninger på problemet, at de fortsetter å gi unik inspirasjon til de dypereliggende spørsmålene om kunst, filosofi og forholdet mellom dem.

Musikalsk *mimesis* dreier seg om en ikke-språklig side ved musikkens bestanddeler – *rythmos* og *harmonia* – og hos Platon forstått som «forbundsfelle for sjelen» til den som evner å ta dem i bruk gjennom tenkningen (se *Timaios*, 47c–e). Og det stiller filosofen på prøve. Samtidig

vektlegger Platon i *Staten*, bok 3 følelsenes betydning som erkjennelsesfundament for den rette innsikten. Musikken synes å være den kunsten som aktualiserer og virkeliggjør dette gjennom sitt slektskap med menneskesjelen. Slik sett viser Platon oss at musikk og filosofi står i nær relasjon til hverandre. Berøringspunktene er mangefasettert og innbyr ikke til en enkel definisjon.

I likhet med Halliwell (2011b) vil jeg fremheve at det synes alltid å være en både uuttalt og til tider uttalt forbindelse mellom de to. Platon viser oss at den som ikke kommer i berøring med musikk eller filosofi, til slutt vil bli umusikalsk (*amousos*) og en fiende av tenkning (*misologos*). Å bringe seg selv i harmoni er en kontinuerlig prosess for det sannhetssøkende mennesket, slik Platon tenker seg denne innenfor sitt oppdragelsesfilosofiske prosjekt i *Staten*. Den som forstår å bringe sin filosofiske og livfulle natur i samklang med hverandre, vil kunne kalles en fullendt kunstner, mer enn den som kun evner å stemme strengene på lyren (se *Staten*, 411e–412a). Platon viser oss dermed at musikk og filosofi er nært beslektede aktiviteter. For Platon filosoferer ikke kun over musikk, men ser filosofi som den høyeste formen for musikk (*Faidon*, 61a).

Jeg er dermed tilbake til der hvor jeg begynte: Ved slutten av Sokrates filosofiske virksomhet, slik Platon forteller oss. Det står om liv og død. Gjennom dialogformen Platon har gitt sin filosofi, formidles ikke en skjematisk anlagt musikkfilosofi. Derimot utforskes musikkens sjelelige dybdevirkning, dens muligheter og utfordringer knyttet til menneskets dannelses- og erkjennelsesvei. Platon viser oss at det er ingen enkel sak. Det er en kamp (608b): «[J]a, større enn man tror, den som avgjør om man skal bli et godt eller dårlig menneske».

Referanser

Anderson, W. D. (1966). *Ethos and education in Greek music: The evidence of poetry and philosophy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Annas, J. (2003). *Plato – A very short introduction*. Oxford, England: Oxford University Press.

Barker, A. (1984). *Greek musical writings: The musician and his art*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Gallope, M. (2017). *Deep refrains: Music, philosophy and the ineffable*. Chicago, IL: Chicago University Press.

Gracyk, T. & Kania, A. (2011). *The Routledge companion to philosophy and music*. London, England: Routledge.

Halliwell, S. (2002). *The aesthetics of mimesis – Ancient texts and modern problems*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Halliwell, S. (2011a). *Between ecstasy and truth – Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford, England: Oxford University Press.

Halliwell, S. (2011b). Plato. I T. Gracyk & A. Kania (Red.), *The Routledge companion to philosophy and music* (s. 307–316). London, England: Routledge.

Holm, H. (2017). *Musikkens logos: Et hermeneutisk forsøk over Wilhelm Furtwänglers interpretasjonskunst* (Doktoravhandling). Norges musikkhøgskole.

Janaway, C. (2005). Plato. I B. Gaut & D. McIver Lopes (Red.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (s. 3–15). London, England: Routledge.

Kahn, C. H. (2001). *Pythagoras and the Pythagoreans: A brief history*. Cambridge, MA: Hackett Publishing Company.

Kania, A. (2017). The philosophy of music. I E. N. Zalta, U. Nodelman, C. Allen & R. L. Anderson (Red.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Hentet 29. juni 2020 fra https://plato.stanford.edu/entries/music/

Kraut, R. (1992). Introduction to the study of Plato. I R. Kraut (Red.), *The Cambridge companion to Plato* (s. 1–51). Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Lohmann, J. (1970). *Musik und Logos: Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft.

Melberg, A. (1995). *Theories of mimesis*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Moreau, N. V. (2017). Musical mimesis and political ethos in Plato's republic. *Political Theory*, *45*(2), 192–215.

Murray, P. (2002). Plato's muses: The godesses that endure. I E. Spentzou & D. Fowler (Red.), *Cultivating the muse: Struggles for power and inspiration in classical literature* (s. 29–47). Oxford, England: Oxford University Press.

Murray, P. (2004). The muses and their art. I P. Murray & P. Wilson (Red.), *Music and the muses: The culture of mousiké in the classical Athenian city* (365–390). Oxford, England: Oxford University Press.

Platon (1937). *The republic* (P. Shorey, Overs.). Cambridge, MA: Harvard University Press. (Originalt verk utgitt ca. 386–377 f.Kr.)

Platon (1997). *Complete works* (J. M. Cooper & D. S. Hutchinson, Red.). Cambridge, MA: Hackett Publishing Company.

Platon (1999). *Samlede verker bd. 1. Charmides – Laches – Lysis – Alkibiades – Ion*. Oslo: Vidarforlaget.

Platon, (2001a). *Samlede verker bd. 4. Faidon – Symposion – Faidros*. Oslo: Vidarforlaget.

Platon (2001b). *Samlede verker bd. 5: Kleitofon – Staten*. Oslo: Vidarforlaget.

Platon (2002). *Samlede verker bd. 8: Minos – Lovene*. Oslo: Vidarforlaget.

Platon (2006). *Samlede verker bd. 3. Hippias Major – Hippias Minor – Eutydemos – Gorgias – Menon – Menexos*. Oslo: Vidarforlaget.

Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. London, England: Routledge.

Raptis, T. (2007). *Den Logos willkommen heißen. Die Musikerziehung bei Plato und Aristoteles*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.

Scherzinger, M. (Red.). (2015). *Music in contemporary philosophy*. London, England: Routledge.

Sundberg, O. K. (1973). *Harmonia. Synspunkter på musikk, sjelsliv og kosmos hos pythagoréerne og Platon* (Upublisert magisteravhandling). Universitetet i Tromsø, Tromsø.

Sundberg, O. K. (1979). Musiske perspektiver i Platons dialog «Lovene». *Studia Musicologica Norvegica*, 5, 67–104.

Sundberg, O. K. (2000). *Musikktenkningens historie – Antikken*. Oslo: Solum.

Sundberg, O. K. (2002). *Pythagoras og de tonende tall – en studie i pythagoreisk musikk- og virkelighetsforståelse*. Oslo: Solum.

Whitehead, A. N. (1978). *Process and reality: An essay in cosmology*. D. R. Griffin & D. W. Sherburne (Red.). New York, NY: The Free Press. (Opprinnelig utgitt 1929)

KAPITTEL 10

La oss snakke om musikk: Wilhelm Heinrich Wackenroders og Ludwig Tiecks musikalske fantasier

Vibeke Andrea Tellmann
Universitetet i Bergen

Abstract: In this article, I take as my starting point an opinion that many share: it is difficult to talk about music (Barthes, 1977). This opinion is rooted in the romantic ideal of autonomy (Dahlhaus, 1994), leading to the emancipation of music from language (Neubauer, 1986). I discuss some aspects of this tension between language and music through close readings of the essays in *Phantasien über die Kunst [Fantasies on Art]* (1799/2000) by the Early German Romanticists Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) and Ludwig Tieck (1773–1853). They emphasize music's distinctive ability to convey various forms of transcendental experiences and insights that language falls short of. At the same time, their essays on music demonstrate an inner tension between a rich and literary experimental discourse discussing the limitation of language in relation to music's transcendental meaning. In the essays in *Phantasien*, Wackenroder and Tieck constitute an innovative art-critical discourse that in many ways deals with art by making itself a work of art (Naumann, 1990). The literary-poetic approach to music exemplified in these essays changed the understanding of music itself, and enabled hearing music as an ideal for poetic language. I argue that the tension between language and music, as a historical legacy from the Romantic period, enables us to recognize language's co-constitutive significance for our musical experience while at the same time making us attentive to language's own musicality. The effort to say something about what we hear enriches and expands our linguistic involvement with music, as well as other parts of our lives.

Keywords: language and music, autonomy of music, the emancipation of music from language, romanticism, Wackenroder and Tieck, *Phantasien über die Kunst*

Sitering av denne artikkelen: Tellmann, V. A. (2020). La oss snakke om musikk: Wilhelm Heinrich Wackenroders og Ludwig Tiecks musikalske fantasier. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 10, s. 167–189). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch10

«How, then, does language manage when it has to interpret music?» spør Roland Barthes i essayet «The Grain of the Voice». Han svarer umiddelbart: «Alas, it seems, very badly» (Barthes, 1977, s. 179). Det er et svar mange kan kjenne seg igjen i. Men hvorfor er det så vanskelig å snakke om musikk?[1]

Forestillingen om at vi mangler ord for musikk har en bestemt virkningshistorie som strekker seg tilbake til fremveksten av romantikkens autonomiideal (Dahlhaus, 1994). Fra å ha vært en naturlig og indre del av musikk i barokken ble verbalspråk i romantikken betraktet som et utenommusikalsk aspekt. Det skjer en dreining fra en førromantisk oppfatning om at musikk kan forstås som et språk eller i analogi til språk, til en romantisk forståelse av at musikk transcenderer verbalspråket. Den siste bevegelsen skaper det innledende språkproblemet, fordi musikk gjennom denne vendingen blir uutsigelig (Neubauer, 1986).

Andrew Bowie kommenterer at «[t]he divergent interpretations of the relationship between music and language in modernity are inseparable from the main divergences between philosophical conceptions of language» (Bowie, 2003, s. 221). Den historiske utviklingen knyttet til relasjonene mellom musikk og språk speiler derfor på et systematisk plan ulike filosofiske forestillinger om nettopp musikkens språklighet, som i sin tur er koblet til ulike forståelser av hva språk er, og dermed også til hvilket språk vi kan bruke om musikk. Å nærme seg relasjonen mellom musikk og språk fra et filosofisk perspektiv åpner en vekselvirkning mellom spørsmålet om *musikk som språk* og *språk om musikk*.

På den ene siden kan en intuitiv opplevelse av at musikk er talende, at musikk sier noe eller uttrykker noe meningsfullt, lede til antagelser om at musikk, i likhet med språk, har en semantisk eller diskursiv komponent. En slik antagelse fører raskt inn i et nettverk av problemstillinger, for eksempel om musikk, som naturlige språk, kan tilskrives klare narrative trekk, om musikalske uttrykk kan sies å betegne noe bestemt, det vil si om musikk har en denotativ og referensiell karakter, og om musikk er et tegnsystem, et semiotisk system (Bø-Rygg, 1995, s. 51–74; Mahrenholz,

1 Artikkelen er basert på del 1, kapittel 2 «Språk om musikk» i Ph.D.-avhandlingen min *Musikalitet i teorien. Om relasjoner mellom musikk og språk*. UiB 2017.

2000). Forestillingen om et strukturelt slektskap mellom musikk og språk omfatter med det både en tanke om at musikk er strukturert på samme måte som naturlige språk, at musikk har *språklikhet*, og at musikk er et språk på egne premisser, at musikk har det som kan kalles *språklighet* (Harrán, 1988, s. 413).

På den andre siden utfordrer de ulike oppfatningene av musikkens spesifikke meningsbegrep hvilket språk vi kan bruke om musikk. Kan vi språklig «oversette» det musikalske uttrykket, ut fra tanken om at musikk som språk er et diskursivt system? Eller fører tanken om det musikalske mediets autonomi, som vant frem i romantikken, til at vi overhodet ikke kan *si* noe om et musikalsk meningsinnhold, som er det dilemmaet Barthes (1977) presenterer oss for innledningsvis? Gitt romantikkens ideal er det dermed et bestemt begrep om både musikalsk og språklig meningsdannelse som fører til det som historisk sett kan avleses som et radikalt brudd mellom verbalspråk og musikk, og som i stor grad har dannet et posisjonerende utgangspunkt for senere filosofiske refleksjoner over relasjonen mellom musikk og språk.

Bruddet mellom språk og musikk i romantikken nedfeller seg i en filosofisk-estetisk diskurs om musikkens uutsigelighet og språkets utilstrekkelighet. De tyske tidligromantikerne Wilhelm Heinrich Wackenroders (1773–1798) og Ludwig Tiecks (1773–1853) essaysamling *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (2000), på norsk *Fantasier om kunsten* (Kjerschow, 2014, s. 150–162), er et paradigmatisk eksempel på det.[2] I sine essays understreker de det musikalske uttrykkets særegne evne til å formidle ulike former for overskridende erfaringer og innsikter som språket kommer til kort overfor. Samtidig demonstrerer essayene om musikk i andre del av *Fantasier om kunsten* en indre spenning mellom et rikt og litterært sett eksperimenterende språklig uttrykk, og et budskap som dreier seg om nettopp språkets begrensning i møtet med musikkens språkoverskridende betydningsfylde.

Jeg vil ta for meg forholdet mellom essayenes litterære form og tematiske innhold ved å se nærmere på noen overordnede felles trekk ved

2 P. Chr. Kjerschow har oversatt utdrag av *Phantasien über die Kunst* (2000) i boken *Musikken – fra grepethet til begrep* (2014), som han har redigert.

essayene og konteksten for essaysamlingen, før jeg går inn på to essays spesielt som omhandler instrumentalmusikkens verdi. Gjennom nærlesninger av de to essayene om instrumentalmusikk vil jeg argumentere for at spenningen mellom språk og musikk, som vi bærer med oss som en historisk arv fra romantikken, åpner for anerkjennelsen av språkets medkonstituerende betydning for den musikalske lytteopplevelsen samtidig som den gjør oss lydhøre for språkets musikalitet.

En nærlesning av Wackenroders og Tiecks fantasier om musikk kan slik sett tjene som øreåpner for flere aspekter ved en overordnet tematikk knyttet til relasjonen mellom musikk og språk. For det første utgjør de historisk sett det kanskje mest eksplisitte eksemplet på hvordan autonomiidealet innenfor kunsten kom til uttrykk i forståelsen av musikk, og med det også forståelsen av språkets relasjon til musikk. For det andre kan nærlesninger av essayene ut fra deres historiske kontekst skape en sensitivitet for kompleksiteten i vekselvirkningene mellom musikk og språk, og for hvorfor vi bør engasjere oss i den. Wackenroder og Tieck lærer oss at anstrengelsene for å si noe om hva vi hører, kan berike og utvide vår språklige omgang med musikk så vel som med andre uttrykk for vår livsverden. Det er, slik jeg leser essayene, deres fremste imperativ overfor oss som nåtidige lyttere til både musikk og det språket vi bruker om musikk.

Fantasier om kunsten

Med essayene i *Fantasier om kunsten* konstituerer Wackenroder og Tieck en nyskapende kunstkritisk diskurs som på mange måter omhandler kunst ved selv å gjøre seg til et kunstverk (Naumann, 1990; Siegel, 1972). Andre del av *Fantasier om kunsten*, der musikk er gjennomgangstemaet, omfatter ti tekster. Samlingen innledes med et eventyr, «Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen», som fremstiller en liknelse, en indirekte beretning om kjærlighetens og sangens overskridende og grensesprengende kraft (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 59). «Den nakne hellige», som er eventyrets sentrale skikkelse, forvandles i løpet av fortellingen fra et galskapens monster som er bundet til tidens hjul med hender og føtter, til et eterisk himmelvesen – musikkens

og kjærlighetens «genius».[3] Hans forvandling og hans frigjøring fra bundethet og lidelse utløses av en kjærlighetssang som toner gjennom luften idet et forelsket par går forbi hulen der han holder til. Det er dermed en sjelsettende og befriende musikalsk erfaring som representerer vendepunktet i eventyrets indre narrativ, og som utgjør det dramatiske høydepunktet. I essayet får et dikt den doble funksjonen av både å beskrive og fremstille eller iscenesette kjærlighetssangen.[4]

Eventyret, med diktet som et innebygget emblem for forsøkene på å utsi kraften i musikk som uttrykksform, kan leses som del av Wackenroders og Tiecks språkkritiske prosjekt. Det er et prosjekt som tilskriver det musikalske mediet en formidlingsevne og uttrykksevne som overskrider grensene for det som kan sies. «Märchen von einem nackten Heiligen» viser både gjennom den litterære uttrykksformen og gjennom eventyrets indre narrativ hvordan forløsning fra lidelse, fra bundethet til språk og fra bundethet til virkeligheten i samme bevegelse innebærer en overskridelse – av språket og virkeligheten. Det som muliggjør både forløsning og overskridelse, er musikk som uttrykk for kjærlighet.

Elementet av frigjøring fra en verdslig og materiell realitet og en overskridelse mot en høyere metafysisk tilværelse følges opp og understrekes i det påfølgende essayet, «Die Wunder der Tonkunst», der musikk og tro sammenliknes og sammenknyttes.[5] Den samme forbindelsen kommer senere til uttrykk i Tiecks essay «Symfonier» («Symfonien») når han sier at «[j]eg har alltid lengtet etter denne befrielsen, og derfor begir jeg meg gjerne inn i troens stille land, kunstens egentlige område» (Kjerschow, 2014, s. 160).[6]

3 «Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesanges war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden …; die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrte Genius aus seiner irdischen Hülle befreit …; da klangen alle Sterne und dröhnten eine hellstrahlende, himmlischen Ton durch die Lüfte, bis der Genius sich in das unendliche Firmament verlor» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 63).

4 De siste linjene lyder «In der Waldung Heiligtumen/Waltet, klingt der Liebe Ton:/Schlafend verkündigen alle Töne,/Palmen und Blumen der Liebe Schöne» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 62–63)

5 «[O]h, so schließ ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt – und ziehe mich still in das Land der Musik als in das Land der Glaubens zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren …» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 65).

6 «Ich habe mich immer nach dieser Erlösung gesehnt, und darum ziehe ich gern in das stille Land des Glaubens, in das eigentliche Gebiet der Kunst» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 106).

Uttrykket «kunstreligion», som ble introdusert av Schleiermacher, forbindes særlig med Wackenroders og Tiecks sammenkobling av musikk og religiøsitet. Det ble i deres samtid oppfattet som en dobbel eller tosidig trussel mot religiøsitet at musikk ble identifisert med religiøse erfaringer. En slik forbindelse mellom musikk og tro kunne både innebære en sakralisering av kunsten og en sekularisering av religionen. Samtidig utrustet det religiøse erfaringsområdet kunstfeltet med nye verktøy. Potensialet i et begrep om kunstreligion lå i blant annet overføringen av en bestemt kontemplativ holdning, «andakt», fra det religiøse området til kunstens og musikkens område (Dahlhaus, 1994, s. 81ff; Bonds, 1997, s. 393). Det muliggjør å forstå kunst som et metafysisk fenomen, og den estetiske erfaringen som en metafysisk erfaring. Gjennom troen kan mennesket vende seg mot en dimensjon som gir forløsning fra verdens smerte. Nettopp en slik kontemplativ holdning blir den estetiske holdningen *par excellence* i den tidligromantiske og den senere høyromantiske epoken.

Eventyret som et bilde på musikkens og kjærlighetens frigjørende kraft finner gjenlyd i essaysamlingens siste tekst, som er et lengre dikt med tittelen «Der Traum. Eine Allegorie» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 114). I dette relativt omfattende diktet fremstilles musikk og kunst igjen som uttrykk hinsides språk og hinsides en prosaisk virkelighet, poetisk beskrevet som nettopp en drøm.[7] Det samme kan ikke sies i ord som i toner. I *Fantasier om kunsten* forsøker Wackenroder og Tieck likevel å si det unevnelige gjennom analogier. Tekstene deres demonstrerer på mange måter sin egen grunnleggende tese om at musikk har en transcendental kraft gjennom å la høre språkets utilstrekkelighet og språkets drift mot uutsigelighet i møte med musikkmediet. En litterærpoetisk tilnærming til musikk som deres essays eksemplifiserer, bidro derfor både til å endre forståelsen av musikk i seg selv og la samtidig grunnlaget for å høre musikk som ideal for et poetisk språk. Den filosofiske sprengkraften i et slikt syn på interaksjonen mellom musikk og språk er stor. Når det musikalske mediets særegne meningsdimensjon som betydningsmettet hinsides det gripbare for et diskursivt språk, gjøres til selve modellen for

7 De siste linjene lyder: «O bleib, und laß uns Hand in Hand durcheilen/Der vielgeliebten Kunst geweihtes Land,/Ich würde ohne dich den Mut verlieren,/So Kunst als Leben weiter fortzuführen» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 120).

det mest fortettede litterære uttrykket, poesien, bryter grensene mellom språk og musikk sammen på en måte som får konsekvenser for begge uttrykksmåter. Paradoksalt nok er det musikkens språkoverskridende kraft som gjør den til ideal for det poetiske språket.

Avgrunnen mellom musikk og språk som manifesterer seg gjennom Wackenroder og Tieck sin tenkning, åpner samtidig en ny forbindelse mellom de to uttrykksformene. Det får også konsekvenser for oppfatningen av musikk og litteratur som ulike estetiske genrer med hver sine problemstillinger. Wackenroders og Tiecks radikale språkkritikk i møtet med det musikalske mediet bidrar til å bryte ned grensene mellom filosofiske, estetiske og kunstteoretiske problemstillinger. Det samme kan sies om selve tilblivelsesprosessen, som bærer preg av de to forfatternes samtenkning som oppløser grensen mellom det enkelte forfattersubjektet som essayenes opphav.

Vennskapsverk

Essayene er basert på etterlatte skrifter av Wackenroder, som hans venn Tieck publiserte i 1799, året etter at Wackenroder døde bare 25 år gammel (Siegel, 1972, s. 351). I forordet til den andre delen om musikk står det imidlertid at tekstene er etterlatte skrifter av musikeren og musikkelskeren Joseph Berglinger (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 58). Berglinger er hovedpersonen i Wackenroders fortelling «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger», som utgjør siste del av essaysamlingen *Herzensergießungen einer kunstliebenden Klosterbruders* (Wackenroder & Tieck, 2006, s. 125).[8] Grepet med å tilskrive tekstene en fiktiv forfatter demonstrerer på den ene siden at eksperimentering med ulike litterære former er en sentral del av tekstenes betydningsproduksjon. De såkalte Berglingertekstene, som essayene i andre del av *Fantasier om kunsten* ofte kalles (Bollacher, 1983, s. 121), kan på den andre siden også leses i et selvbiografisk lys med utgangspunkt i Wackenroders skjebne (Schlager, 1972; Tatar, 1980).

8 For en grundig gjennomgang av *Herzensergießungen* med vekt på figuren Berglinger, se Hertrich (1969) og Naumann (1990, s. 8ff).

Da Tieck utga Wackenroders tekster som *Fantasier om kunsten* i 1799, føyde han til flere egne tekster. I innledningen begrunner han det med at alle ideene var blitt til i samtaler mellom dem, og at de sammen hadde besluttet å forme dem til et hele.[9] *Fantasier om kunsten* oppfattes derfor ofte som et såkalt vennskapsverk mellom Wackenroder og Tieck, der det kan være utfordrende å avgjøre med sikkerhet hvem som har skrevet og tenkt hva, og hvem som kan sies å være den viktigste intellektuelle pådriveren for det kunstkritiske prosjektet som *Fantasier om kunsten* utgjør (Bollacher, 1983, s. 19; Naumann, 1990, s. 59; Dahlhaus, 1994). En slik usikkerhet kan i seg selv betraktes som et konstituerende trekk for et såkalt vennskapsverk, som samtidig kjennetegner det tidligromantiske tankesettet som dominerer i essayene (Bollacher, 1983, s. 19). Det dreier seg blant annet om at tenkning bæres oppe av følelser og intuisjoner som kan overskride det enkelte subjektet ved å finne gjenklang i andres tilsvarende følelser, og av en interesse for spørsmål om subjektets posisjon.

Det er likevel mulig å avlese en forskyvning i uttrykksstil, og i hvilke estetiske prinsipper som vektlegges, mellom de essayene som anses for å være skrevet av Wackenroder, og de som anses for å være skrevet av Tieck. Wackenroders tone regnes, med rette eller ikke, som mer uskyldspreget og mindre dramatisk enn Tiecks. Mens den enslige hornklangen som lyder over engen, er Wackenroders musikalske markør, vender Tieck seg mot orkesterets brus som bilde på musikkens karakter. Wackenroder kan slik betraktes som en representant for uttrykksestetikk, selv om hans tenkning også peker ut over det. Tieck kan i estetisk sammenheng sies å ta et skritt lenger i retning av en autonomiestetikk med røtter i Kants estetikk gjennom å vektlegge et sublimt aspekt ved musikk fremfor et rørende eller berørende aspekt (Dahlhaus, 1994, s. 62; Naumann, 1990, s. 59; Littlejohns, 2004; di Stefano, 1995). Tiecks oppfatning av den symfoniske instrumentalmusikken peker frem mot det som kan betegnes som et fellestrekk og et kjennetegn ved en romantisk kunstforståelse, nemlig kunstverkenes og kunsterfaringenes sublime eller overskridende

9 «Alle diese Vorstellungen sind in Gesprächen mit meinem Freunde entstanden, und wir hatten beschlossen, aus den einzelnen Aufsätzen gewissermaßen ein Ganzen zu bilden. …» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 5).

karakter. En slik kunstforståelse bidro til å styrke instrumentalmusikkens posisjon og verdi som tekstuavhengig og språkoverskridende.

Overgangen mellom de to estetiske regimene med deres spenninger og konflikter kan derfor betraktes som et indre anliggende for tekstene i *Fantasier om kunsten*. Det gjør «Wackenroder/Tieck» til en ambivalent overgangsfigur, både som forfatter(e) og i relasjon til det estetiske programmet som skrives frem. Og det gjør dem til en eksemplarisk figur når det gjelder å få en utdypet forståelse på et filosofisk plan, av hvordan det musikalske og det språklige mediet interagerer gjensidig på både utfyllende og motstridende måter. Nærlesningene av de to tekstene om instrumentalmusikk, «Tonekunstens eiendommelige indre vesen og dagens instrumentalmusikks sjelelære», som er skrevet av Wackenroder, og «Symfonier», som er skrevet av Tieck, demonstrerer blant annet det (Kjerschow, 2014, s. 151, 160).[10] Ved først å lytte til Wackenroders lovprisninger av instrumentalmusikk for så å la Tiecks tanker om det samme temaet komme til orde, blir både samforståelsen mellom dem, men også hva de hver især bringer til temaet, tydelig. Ved å gå tett på tekstene kan deres egne ord la oss fornemme spenningene mellom det idealet de tilskriver musikk som språkoverskridende, og det språklige uttrykket de beskriver dette idealet i.

Wackenroders og Tiecks symfoniske essays

I essayet «Tonekunstens eiendommelige indre vesen og dagens instrumentalmusikks sjelelære» begrunner Wackenroder instrumentalmusikkens verdi som selvstendig uttrykksform (Dahlhaus, 1994, s. 14). En symfoni er et uttrykk for følelsenes drama:

> Og allikevel kan jeg ikke la være å lovprise instrumentenes siste, høyeste triumf: Jeg mener de guddommelige store symfonier (frembragt av inspirerte ånder) hvor ikke en enkelt følelse blir skildret, men en hel verden, hvori et helt drama av menneskelige affekter utgytes. (Kjerschow, 2014, s. 157)[11]

10 «Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik» og «Symphonien» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 77, 105).

11 «Und doch kann ich's nicht lassen, noch den letzten, höchsten Triumph der Instrumente zu preisen: ich meine jene göttlichen großen Symphoniestücke … worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekten ausgeströmt ist» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 85).

Det er et drama som formidles direkte gjennom musikk, og som ikke lar seg indirekte gjenfortelle i ord eller tanker. Fordi det ifølge Wackenroder er en uoverstigelig kløft mellom et følende hjerte og en undersøkende fornuft, vil ethvert forsøk på å beskrive eller forstå følelser mislykkes: «Den som med den undersøkende forstands ønskekvist vil oppdage det som bare lar seg føle innenfra og ut, han vil alltid bare oppdage tanker om følelsen og ikke følelsen selv» (Kjerschow, 2014, s. 153).[12] Å beskrive eller forstå musikk vil av samme grunn komme til kort, nettopp fordi musikk er følelser.

> Hva vil de, de nølende, tvilende fornuftsdyrkere som forlanger å få alle de hundreder av musikkstykker forklart i ord, og ikke kan finne seg i at ikke hvert av dem har en betydning som kan navngis …? Eller har de aldri fornemmet uten ord? Har de kun fylt sitt tomme hjerte med beskrivelser av følelser? (Kjerschow, 2014, s. 154)[13]

I musikk, og i den ordløse instrumentalmusikken spesielt, finner Wackenroder en uttrykksform som lar følelser tre frem i seg selv, uten at de utsettes for omskrivninger. Forakten for «fornuftsdyrkernes» tro på ordets og tankens makt er åpenbar i Wackenroders tekst. Dette bidrar til å styrke den ordløse instrumentalmusikkens posisjon som et særskilt følelsesuttrykk, nettopp fordi det er en uttrykksform som ikke synes å være bundet av en verbalspråklig refleksiv logikk.

Instrumentalmusikkens overtagelse av et hegemoni når det gjelder å formidle emosjonelle forhold forutsatte imidlertid at det musikalske uttrykket i seg selv ble betraktet som et språk, et spesifikt «følelsenes språk» som metaforisk sett kan forstås som «hjertets språk». At musikk er følelsenes språk, var en av uttrykksestetikkens mest utbredte – og trivielle – *topos* ifølge Dahlhaus (Caduff, 1997, 2003, s. 43). Ved å innsette et begrep om hjertets eller følelsenes språk som normerende for

12 «Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selber entdecken» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 81).

13 «-Was wollen sie, die zaghaften und zweifelnden Vernünftler, die jedes der hundert und hundert Tonstücke in Worten erklärt verlangen und sich nicht darin finden können, daß nicht jedes eine nennbare Bedeutung hat. … Oder haben sie nie ohne Worte empfunden? Haben sie ihr hohles Herz nur mit Beschreibungen von Gefühle ausgefüllt?» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 82).

instrumentalmusikkens betydning okkuperte det nye språkbegrepet et tomrom som fraværet av verbalspråklig ledsagelse i form av vokaltekster og retoriske figurer etterlot seg. Grepet med å omdefinere instrumentalmusikk til å være et emosjonelt språkuttrykk kan derfor sies å ha bidratt til å etablere en teoretisk begrunnelse for instrumentalmusikkens verbalspråklige uavhengighet.

For at musikk skal kunne forstås som et direkte uttrykk for følelser, som «hjertespråk», forutsetter det på mange måter at det også kan bli hørt eller mottatt på samme direkte måte, som er et sentralt prinsipp i uttrykksestetikken. Et slikt prinsipp kommer tydelig frem hos Wackenroder når han understreker at «[l]ikesom hvert enkelt kunstverk bare kan oppfattes og gripes til bunns ved hjelp av den samme følelse som frembragte verket, så kan i det hele tatt følelsen bare oppfattes og gripes av følelsen …» (Kjerschow, 2014, s. 154).[14] Det musikalske uttrykkets emosjonelle kraft må besvares av en mottaker som opplever tilsvarende følelser. Dette forutsetter et forbindelsesledd mellom det musikalske følelsesuttrykket og de følelsene som svarer til det musikalske uttrykket hos både skaper og mottager, som selv er av emosjonell art. Det formidlende eller kommuniserende prinsippet finner Wackenroder i *sympati*.

> Det har vist seg å eksistere en uforklarlig sympati mellom de enkelte matematiske toneforhold og de enkelte fibre i menneskets hjerte, hvorved tonekunsten er blitt en rikholdig og smidig innretning for formidling av menneskelige følelser. (Kjerschow, 2014, s. 151)[15]

Sympati kan i en slik sammenheng forstås som en form for tiltrekningskraft, som en emosjonell samstemmighet, og det kan oppfattes som en følelsesmessig innlevelsesevne, en medfølelse. De følelsene musikk uttrykker, finner gjenklang i tilsvarende følelser hos et sympatisk innstilt publikum. Sympati som prinsipp for å kunne erfare musikk som et

14 «Wie jedes einzelne Kunstwerk nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann, so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfaßt und ergriffen werden …» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 81).

15 «Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Machinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen geworden ist» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 78).

direkte følelsesuttrykk dannet grunnlaget for en av uttrykksestetikkens mest utbredte kommunikasjonsmodeller, som ofte omtales som en sympatimodell eller en sympatilære (Naumann, 1990, s. 54).

I Wackenroders tenkning er forståelsen av sympati som en samstemthet mellom musikk og menneske, et bindeledd mellom tonenes og toneartenes karakter og sjelens tilsvarende stemninger, særlig viktig for beskrivelsene hans av instrumentalmusikkens virkninger. Berglinger, som er essayets fiktive stemme, opplever seg selv som ensom og isolert fra sine omgivelser. I en slik situasjon betrakter Berglinger musikk som den eneste mulige kilden til emosjonell samhørighet med omgivelsene (Hertrich, 1969, s. 82–83; Naumann, 1990, s. 53; Pontzen, 2000, s. 54). Sympati representerer derfor en overskridelsesmulighet som i utvidet forstand også innebærer en overskridelse av fornuft og av språk.

Sympatimodellen baserer seg på en oppfatning om at musikalske følelsesuttrykk kan finne gjenklang i følelsesregisteret hos et sympatisk innstilt menneske. At musikk som emosjonelt uttrykk kan finne gjenklang i en mottagers følelsesmessige register, er ikke tilfeldige talemåter. Sympatimodellen fremstilles i Wackenroders tekst gjennom et bilde av hjertet som et resonansorgan, som et instrument (Pontzen, 2000, s. 54). For Wackenroder er det i hjertets strenger musikk finner gjenklang. Wackenroder sier at «[t]onekunsten griper modig i den hemmelighetsfulle harpe, anslår i den dunkle verden bestemte, dunkle underfulle tegn i bestemt rekkefølge – og vårt hjertes strenger klinger, og vi forstår deres klang» (Kjerschow, 2014, s. 155).[16] Wackenroder skaper en metaforisk forbindelse mellom «harpen» som strengeinstrument og «hjertet» som et tilsvarende instrument. Strengenes evne til å resonere i andre strenger med samme spenningsgrad danner et metaforisk grunnlag for forståelsen av musikalsk sympati som utgjør kjernen i den såkalte sympatimodellen.

For Wackenroder etablerer bildet av hjertet som et akustisk strengeinstrument også en problematisk dobbelthet. Det dreier seg om en iboende motsetning mellom på den ene siden at musikk er avhengig av ulike

16 «[D]ie Tonkunst … greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte, dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, – und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 82–83).

tekniske og materielle forutsetninger som blant annet akustiske lovmessigheter representerer, og på den andre siden oppfatningen om at musikk primært er et emosjonelt uttrykk. Det er en liknende motsetning som oppstår mellom begrepsspråk som bundet av en form for virkelighetsforpliktelse, og musikk som transcenderer det som kan kalles en faktisitet. Det emosjonelle aspektet ved musikk som for Wackenroder er det sentrale, synes å være forutsatt av, og dermed kanskje også begrenset av, et rent teknisk aspekt. I essaysamlingen *Herzensergießungen* beskriver Wackenroder Berglingers fortvilelse over å være bundet av de tekniske kravene som musikk stiller. De tekniske forutsetningene, kunstens «grammatikk», oppleves av ham som et bur, styrt av det han omtaler som en «maskinfornuft». I ungdomsårene drømte Berglinger om å skape stor kunst, og skuffelsen hans var stor da han begynte læreårene og oppdaget at melodiene var basert på bestemte matematiske lovmessigheter, og at han fremfor straks å uttrykke seg fritt måtte tilegne seg kunstgrammatikkens regler.[17] Det kan synes som om denne fortvilelsen, som konstituerer et *topos* knyttet til kunstnerens lidelsesaspekt i Wackenroders tenkning, delvis overvinnes gjennom innsikten i hvordan musikk kan overskride blant annet språk. Han sier avslutningsvis i essayet om instrumentalmusikk:

> Kom dere toner, trekk hitover og redd meg fra denne smertefulle jordiske streben etter ord, svøp meg med deres tusener på tusener av stråler i deres skinnende skyer og hev meg opp i den allkjærlige himmels gamle omfavnelse! (Kjerschow, 2014, s. 158)[18]

Musikk representerer, til tross for sine tekniske aspekt, en utvei fra en smertefull virkelighet der ord og følelser ikke synes å være i overensstemmelse med hverandre.

17 «Daß alle Melodien … sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem undbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen, eh' ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben!» (Wackenroder & Tieck, 2001, s. 115–116).

18 «Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten, wickelt mich ein mit euren tausendfachen Strahlen in eure glänzende Wolken und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des alliebenden Himmels!» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 86–87).

Wackenroders essay om instrumentalmusikk etterfølges av essayet «Ein Brief Joseph Berglingers», der Wackenroder i Berglingers skikkelse igjen uttrykker usikkerhet, tvil og smerte overfor sitt kunstneriske virke og kunstens virkninger (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 87). Fra ubetinget å lovprise musikkens åpenbaringer i de avsluttende setningene om instrumentalmusikk fremmes det i Berglingers brev en tanke om at det hele kan være et bedrag. Berglingers tvil på sine egne evner som komponist og på sin evne til sannferdig innlevelse i musikk kan i et videre perspektiv leses som uttrykk for en forskyvning i synet på subjektets posisjon i relasjon til kunst i den tidligromantiske tenkningen. Sympatimodellen fordrer på mange måter et subjekt som finner emosjonell resonans eller gjenklang hos andre, i tråd med føringene i det metaforiske bildet av hjertet som et strengeinstrument. Kunst er uttrykk for et subjekts indre følelsesliv og setter i sving tilsvarende følelsesmessige reaksjoner hos et sympatisk innstilt mottagersubjekt. Berglinger argumenterer selv for sympatimodellen i både *Herzensergießungen* og *Fantasier om kunsten*. Slik Wackenroder beskriver Berglingers virke som komponist og musiker, tyder erfaringene hans imidlertid på at hans kunst ikke blir mottatt av andre subjekter. Opplevelsene av usikkerhet, smerte og bedrag som Berglinger formidler i brevet, tegner opp bildet av et ensomt subjekt som nettopp ikke finner gjenklang hos andre, og heller ikke i seg selv, noe som fører til en indre tomhetsopplevelse hos ham (Naumann, 1990, s. 71). Wackenroder spiller på mange måter ut en motsetning mellom en teoretisk overbevisning om sympatibegrepets betydning og en praksis som undergraver det samme begrepets relevans.

I brevet spør Berglinger om hva han er, hva han skal, og hva han har å utrette på jorden. Han opplever at en ond ånd har drevet ham så langt bort fra andre mennesker at han ikke lenger forstår seg selv.[19] Han beskriver kunsten som en forførerisk og forbudt frukt som langsomt gjør det umulig for den begavede kunstneren å nå ut til sine medmennesker.[20]

19 «Was bin ich? Was soll ich, was tu ich auf der Welt? Was für ein böser Genius hat mich so von allen Menschen weit weg verschlagen, daß ich nicht weiß, wofür ich mich halten soll?» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 87).

20 «Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht. … Immer enger kriecht er in seinen selbsteignen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 88).

Berglinger opplever en grunnleggende fremmedhet som kunsterfaringene ikke opphever, men tvert imot forsterker.

Konsekvensene av en slik erfaring av alteritet i møte med musikk er ifølge Bernet at «[b]y thus emphasizing feeling, while at the same time hindering the easy identification of the listener's interior with musical feeling, Wackenroder's fantasies illustrate a specific, and idiosyncratic departure from the age of sentiment.» (Bernet, 2004, s. 24). Når Wackenroder lovpriser hvordan kunst, og musikk spesielt, kan bringe subjektet til svimlende høyder som samtidig kan åpenbare seg som tilsvarende svimlende avgrunner, slik Berglingers betraktninger i brevet viser, peker Wackenroder ut over rammene for en uttrykksestetisk tenkning. Essayene i *Fantasier om kunsten* peker frem mot det som kan kalles et høyromantisk subjekt, som gjennom kunst erfarer en sublim dimensjon som en metafysisk «ubestemt» kategori. Et slikt subjekt sprenger rammene for sympatimodellen i en ensom og fremmedgjørende søken etter noe absolutt. Berglinger-figuren demonstrerer det som senere er betraktet som den romantiske kunstforståelsens toverdenmodell, et absolutt skille mellom liv og kunst der kunsten representerer en forløsning fra virkelighetens misære (Stegbauer, 2006, s. 104). I beste fall er det en redning, i verste fall viser det seg å være en illusjon. I spenningene mellom de to motsetningene liv og kunst kan man si at Berglinger befinner seg i Wackenroders fantasier om kunst.

Når Tieck i essayet «Symfonier» annonserer at «[d]isse symfoniene kan fremstille et så broget, mangfoldig, forvirret og vakkert utviklet drama som ingen dikter noen gang kan gi oss …» (Kjerschow, 2014, s. 162)[21], kan det høres som et ekko av Wackenroders beskrivelse av symfonien som et følelsenes drama. Men der Wackenroder lar følelsene innta scenen som dramaets karakterer, er Tiecks poeng at symfoniens drama sprenger rammene for det dikteriske dramaets form. Symfoniske verk fremstiller et drama som er uutsigelig i verbalspråklig betydning, det er et drama som er hinsides en poetisk diskurs. Spørsmål om hva som kjennetegner

21 «Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann …» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 111).

instrumentalmusikk i Tiecks essay, knytter derfor eksplisitt an til spørsmål om relasjonene mellom språk og musikk.

I «Symfonier» argumenterer Tieck for et prinsipielt og substansielt skille mellom instrumentalmusikk og vokalmusikk. Et slikt skille begrunnes først og fremst med at instrumentalmusikk ikke er ledsaget av verbalspråklige tekster. I vokalmusikk er verbalspråk fremdeles nærværende, for det første gjennom vokalledsagende tekster, men ifølge Tieck også gjennom stemmens språkgestiske uttrykkskarakter. Tieck oppfatter vokaluttrykk som analoge med språkets tonale uttrykk, det vil si med prosodien i språk. Det innebærer at sang i siste instans oppfattes som en opphøyd tale.[22] At verbalspråk knyttes til sang, gir et musikalsk løft til talen, og ifølge Tieck kan enhver tale i varierende grad være musikalsk. Forbindelsene mellom tale og sang dreier seg i hovedsak om talestemmen som uttrykk for emosjonelle tilstander. Koblingene til språket gjennom stemmen innebærer imidlertid at det musikalske uttrykket settes i en betinget og ufri posisjon (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 109–110). Språket binder i en viss forstand musikk til en ytre verden, til en «umusikalsk» utenommusikalsk virkelighet.

Tieck anerkjenner at stemmeorganet, som kilde til både talestemme og sangstemme, kan fungere som et instrument på linje med materielle instrumenter, med evne til å uttrykke et spekter av følelser.[23] Men fordi stemmen, som det kommer frem over, primært kan forstås som et uttrykk for sinnsstemninger, hevder han imidlertid at det i første rekke er de materielle instrumentene som makter å fremstille et språklig og emosjonelt sett uavhengig og selvtilstrekkelig musikalsk uttrykk. Tieck argumenterer derfor i hovedsak for et rendyrket instrumentalmusikalsk uttrykk der instrumenttonene trer frem som det han i essayet «Tonene» (Kjerschow, 2014, s. 158) kaller en avsondret verden for seg selv.[24] Det er en uttrykksmåte som klart tar opp i seg forståelsen av musikalske verk som nettopp autonome, selvtilstrekkelige, størrelser. «Ren»

22 «Erhöhte Deklamation und Rede» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 110).

23 «Man kann das menschliche Organ der Sprache und des Tons auch als ein Instrument betrachten, in welchem die Töne des Schmerzes, der Freude, des Entzückens und aller Leidenschaften nur einzelne Anklänge sind …» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 109).

24 «Eine abgesonderte Welt für sich selbst» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 102).

instrumentalmusikk fremstår som avsondret fra en utenommusikalsk virkelighet, i motsetning til vokalmusikk som gjennom stemmens doble betydning som talestemme og som sangstemme binder vokalmusikk til både verbalspråklige tekster og til hele spekteret av menneskelige emosjoner. I «Symfonier» konkluderer Tieck derfor med at vokalmusikk i første rekke er en betinget kunstform som forblir bundet til og bundet av det menneskelige språket, om enn som en opphøyet tale.[25] Denne beskrivelsen står i motsetning til beskrivelsen av instrumentalmusikk som uavhengig og fri, «[d]en foreskriver seg bare selv sine lover, den fantaserer lekende og uten formål, og allikevel oppfyller den og oppnår den det høyeste, den følger bare sine egne dunkle drivkrefter og uttrykker det dypeste, det mest vidunderlige med sine lekende bevegelser» (Kjerschow, 2014, s. 162).[26] For at musikk skal kunne uttrykke det Tieck vekselvis kaller «det høyeste» og «det dypeste», må musikalske uttrykk frigjøres fra eksterne betydningskategorier, i første rekke verbalspråk, ved å foreskrive egne regulerende strukturer. Det er også verd å merke seg det normative aspektet ved selve retorikken i Tiecks argumentasjon for instrumentalmusikkens uavhengige status. Det er preget av uttrykk som «frihet», «frigjøring», «renhet» og «uavhengighet», i motsetning til vokalmusikk, som anses for å være «avhengig», «ufri», «betinget» og «uren».

Når Tieck sier at instrumentalmusikken er «uten formål» («ohne Zweck»), gir det klare assosiasjoner til Kants estetikk, *Kritikk av dømmekraften* (1995), der det estetiske området etableres som et eget område atskilt fra vitenskapens og moralens område. Kants estetikk beskriver forutsetningene og mulighetsbetingelsene for en bestemt måte å erfare verden på, som vakker eller skjønn. Til disse betingelsene hører kravene om å betrakte kunsten fordomsfritt og ikke vurdere den ut fra kunsteksterne forhold. Gjenstanden for den estetiske betraktningen skal være formålstjenlig uten å tilskrives et bestemt formål (Kant, 1995, s. 89). Det kan forstås som at kunst har, eller er, sitt eget formål, som imidlertid

25 «[S]ie ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede, jede menschliche Sprache, jeder Ausdruck der Empfindung sollte Musik in einem mindern Grade sein» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 110).

26 «[S]ie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten … und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 110).

er «ohne Zweck» i relasjon til kunsteksterne parametre. Tanken om kunstens autonomi har sitt historiske og teoretiske utspring i Kants estetikk. Fordi instrumentalmusikken ikke er ledsaget av tekst, er det denne musikalske formen som innfrir kravet om å være et formålsløst formål i seg selv. Gjennom det oppnår instrumentalmusikken en metafysisk verdighet som uttrykk for det uendelige eller grenseløse, og derfor er instrumentalmusikkens metafysikk den egentlige kjernen i romantikkens musikkestetikk, ifølge Dahlhaus (1994, s. 68). Tiecks refleksjoner i essayet «Symfonier» er et tydelig forvarsel om en romantisk musikkestetikk i en slik betydning.

I «Symfonier» fremmer Tieck ikke bare en tanke om at instrumentalmusikk, i motsetning til vokalmusikk, kan betraktes som en språkuavhengig uttrykksform. Han introduserer også en tanke om at musikk, fremfor å være underlagt en poetisk tekst, kommenterer seg selv poetisk: [P]å samme måte som instrumentalmusikken går sin egen vei, uten å bry seg om noen tekst, noen tilføyd poesi, idet den dikter for seg selv og kommenterer seg selv poetisk» (Kjerschow, 2014, s. 162).[27] Det innebærer at den musikalske formen bestemmes som en poetisk form gjennom selve det musikalske materialet. Nettopp den siste omdreiningen i relasjonen mellom språk og musikk regnes ofte som Tiecks originale grep i Fantasier om kunste. Tiecks tidlige formulering av det autonome musikkidealet radikaliseres ytterligere ved at han ikke bare frigjør det musikalske materialet fra språket gjennom å betrakte instrumentalmusikken som en «avsondret verden», men ved at han også betrakter selve den musikalske formen som en selvstendig, uavhengig enhet (Naumann, 1990, s. 76, 1994, s. 253–255; Stegbauer, 2006, s. 115; Dahlhaus, 1994, s. 70–71)

Med det snur han på mange måter retningen for spørsmålet om musikk har en språklig karakter. Der Wackenroder med uttrykksestetiske verktøy i hovedsak argumenterer for å rendyrke et affektivt musikalsk uttrykk der emosjonene spiller den musikalske fortellingens roller, trekker Tieck det et skritt lenger når han sier at musikk verken skildrer hendelser eller karakterer (Dahlhaus, 1994, s. 70). Musikkens uavhengige angår

27 «[S]o wie die Instrumentalmusik ihren eigenen Weg geht und sich um keinen Text, um keine untergelegte Poesie kümmert, für sich selbst dichtet und sich selber poetisch kommentiert» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 108).

den musikalske formen som i seg selv er poetisk. Tieck hevder at man i musikk «tenker tanker uten denne møysommelige omvei om ordene, her er følelse, fantasi og tenkningens kraft ett og det samme …» (Kjerschow, 2014, s. 161).[28] Tieck utvikler både et nytt språkbegrep for det musikalske mediet, et poetisk-musikalsk språk, og et nytt begrep om tenkning, en tenkning i «rene toner». Mens oppfatningene av språk som et emosjonelt uttrykk i stor grad baserer seg på en analogi med verbalspråk, konstitueres det poetisk-musikalske språkuttrykket ut fra seg selv og sitt materiale alene. Det musikalske mediets definitive løsrivning fra verbalspråket, både i direkte og indirekte form, munner dermed ut i et begrep om språk som musikalsk poesi der det poetiske blir emblem for det metafysiske. Gjennom denne vendingen trer musikk inn i en annen form for relasjon til språk ved å være en modell for et poetisk uttrykk. Dermed er det på mange måter språk som settes i en form for avhengig posisjon til musikk ved å være formet av musikk som ideal for et språkoverskridende uttrykk.

Tieck fremmer de kanskje sterkeste argumentene for at musikk innehar en selvrefererende poetisk uttrykkskraft som overskrider et klassisk poetisk uttrykk, gjennom nettopp det: et dikt. Essayet «Tonene», som står i forkant av «Symfonier», avrundes med et dikt som i hovedsak kan leses som en lovprisning av musikk og kunst.[29] Sammen med det avsluttende diktet i hele *Fantasier om kunsten*, «Der Traum», iscenesetter dermed diktet i «Tonene» postulatet om at musikk kommenterer seg selv poetisk, som Tieck selv kommenterer poetisk til musikkens ære.

Essayene i *Fantasier om kunsten*, og symfoniessayene spesielt, viser at de formidler en radikal språkkritikk som munner ut i en postulering av et genuint musikalsk meningsbegrep som refleksivt skaper et ideal for poetiske språkutrykk. Essayene kjennetegnes av en ambivalens mellom tekstenes utsagn, det diskursive nivået, og tekstenes egen form og uttrykk. Spenningene mellom essayenes påstander og essayenes uttrykk svarer på mange måter til det musikalske mediets egen tvetydighet knyttet til å

28 «Gedanken ohne jenen mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens Eins …» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 106–107).

29 I et lite utdrag fra diktet står det: «Liebe denkt in süßen Tönen,/Denn Gedanken stehn zu fern,/Nur in Tönen mag sie gern/Alles, was sie will, verschönen.(…).» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 104).

formidle overskridende innsikter som likevel ikke lar seg gripe, i alle fall ikke i ord. Nettopp i denne spenningen ligger prosjektets kritiske potensial og dets originalitet. I de to essayene om instrumentalmusikken forsøker både Wackenroder og Tieck å mane frem i ord lytteopplevelsene sine av bestemte musikalske verk i storslåtte og bilderike formuleringer.[30] Samtidig innrømmer Wackenroder og Tieck at en slik kunstkritisk tilnærming alltid vil mislykkes. Forsøkene på å beskrive de musikalske opplevelsene ender i en tilståelse om prosjektets umulighet. «Men hvorfor søker jeg, tåpe, å smelte om ord til toner? Det er alltid noe annet enn det jeg føler» (Kjerschow, 2014, s. 158).[31] Selve opplevelsen, følelsen, vitner om en avstand mellom ord og toner.

Essayenes mange retoriske og kompositoriske former kan likevel høres som forsøk på å nærme seg den musikalske opplevelsens genuine aspekter ved å gjøre teksten så analog som mulig til selve det musikalske uttrykket. Wackenroders åpningsessay, «Märchen von einem nackten Heiligen», eksemplifiserer på mange måter en slik strategi. Musikkens indre karakter, slik den beskrives i blant annet det påfølgende essayet «Die Wunder der Tonkunst», ytres språklig som et allegorisk bilde i eventyret. Samtidig konstitueres det et nytt paradoks når det dramatiske høydepunktet i «Märchen von einem nackten Heiligen», der den nakne hellige befris fra tiden gjennom kjærlighetssangen, manifesterer seg i et dikt. Det musikalskpoetiske idealet som Wackenroder og Tieck både beskriver og demonstrerer i *Fantasier om kunsten*, konstituerer et konvergeringspunkt for musikk og språk, der spørsmålet om det er musikken eller språket som inntar metaposisjonen som kommentator, er i drift. Wackenroder og Tieck formidler på flere plan en motsetning som i stor grad gjennomsyrer den tidligromantiske musikkestetikken. Det er paradokset i at instrumentalmusikkens løsrivning fra verbalspråket skjer nettopp gjennom

30 For eksempel beskriver Tieck ved hjelp av en rekke storslåtte og billedrike formuleringer inntrykkene sine av å høre Johann Friedrich Reichards (1752–1814) ouverture til en oppsetning av Macbeth: «Ich kann nicht beschreiben, wie wunderbar allegorisch dieses große Tonstück mir schien. … Ich sah in der Musik die trübe nebelichte Heide, in der sich im Dämmerlichte verworrene Hexenzirkel durcheinander schlingen und die Wolken immer dichter und giftiger zur Erde herniederziehn.» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 111). Se Dahlhaus (1972, s. 176) om Macbeth-ouverturen.

31 «Aber was streb ich Töricher, die Worte zu Tönen zu zerschmelzen? Es ist immer nicht wie ich's fühle» (Wackenroder & Tieck, 2000, s. 86).

språket (Caduff, 1997). Musikkens autonomi springer ut av en dikterisk impuls og virkeliggjøres i en musikkritisk diskurs som slår tilbake på hvordan vi kan lytte til musikk som nettopp både språkoverskridende og virkelighetsutvidende. Det ligger i denne diskursens egen natur at den aldri vil kunne innfri ambisjonen om å si det usigelige, samtidig som nettopp anstrengelsen for å gjøre det kan bringe oss i kontakt med musikkens bevegende kraft (Wikshåland, 2009, s. 35).

I den dobbeltheten ligger essayenes filosofiske relevans når det gjelder å forstå hvordan språk og musikk gjensidig angår hverandre, til tross for, eller på grunn av, deres prinsipielle forskjellighet. I all sin ordgytende overflødighet bærer tekstene tydelig preg av sin historiske tilhørighet i tidligromantikken. Likevel understreker de for meg at vi gjør best i ikke å trakte etter musikkens og språkets likheter. Vi bør heller engasjere oss i å lytte til musikk som et meningsfullt uttrykk på egne premisser samtidig som vi kontinuerlig deltar i en samtale om det meningsfulle i det musikalske uttrykket. Wackenroders og Tiecks *Fantasier om kunsten* målbærer derfor først og fremst en oppfordring til å la oss snakke om musikk, selv om vi kan synes det er vanskelig.

Referanser

Barthes, R. (1977). *Image – music – text* (S. Heat, Overs.). New York: Hill and Wang.

Bernet, C. (2004). Joseph Berglinger's musical crucifixion: Harmony, alterity, and the theater of the Passions in the writings of Wilhelm H. Wackenroder. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (Metzler) 1.

Bollacher, M. (1983) *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bonds, M. (1997). Idealism and the aesthetics of instrumental music at the turn of the nineteenth century. *Journal of the American Musicological Society*, *50*(2/3), 387–420. https://doi.org/10.2307/831839

Bowie, A (2003). *Aesthetics and subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester, England: Manchester University Press.

Bø-Rygg, A. (1995). *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori* (I skriftserien *Tidvise Skrifter* nr. 14). Stavanger: Høgskolen i Stavanger.

Caduff, C. (1997) Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert Von der «Herzenssprache» zur «wahren Philosophie». *Deutsche Vierteljahrsschrift für*

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, *71*, 537–558. https://doi.org/10.1007/BF03375650
Caduff, C. (2003). *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München: Wilhelm Fink Verlag.
Dahlhaus, C. (1972). Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik. *Archiv Für Musikwissenschaft*, *29*(3), 167–181. https://doi.org/10.2307/930417
Dahlhaus, C. (1994). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
Harrán, D. (1988). Elegance as a concept in sixteenth-century music criticism. *Renaissance Quarterly*, *41*(3), 413–438. https:/doi.org/10.2307/2861755
Hertrich, E. (1969). *Joseph Berglinger*: *Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin: Walter de Gruyter.
Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (E. Hammer, Overs.). Oslo: Pax Forlag. (Opprinnelig utgitt 1790)
Kjerschow, P. C. (2014). *Musikken – fra grepethet til begrep*. *Musikkfilosofiske tekster fra Platon til Cage*. Oslo: Vidarforlaget.
Littlejohns, R. (2004). Iniquitous innocence: The ambiguity of music in the Phantasien über die Kunst (1799). I S. Donovan & R. Elliott (Red.), *Music and Literature in German Romanticism* (s. 1–12). Suffolk, England: Boydell & Brewer.
Mahrenholz, S. (2000). Musik-Verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik. I M. Polth, O. Schwab-Felisch & C. Thorau (Red.), *Klang — Struktur — Metapher*. Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-01901-1_11
Naumann, B. (1990). *Musikalisches Ideen-Instrument*: *das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: J.B. Metzler.
Naumann, B. (1994). *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik*: *Texte zur musikalischen Poetik um 1800*. Stuttgart: J.B. Metzler.
Neubauer, J. (1986). *The emancipation of music from language. Depature from mimesis in eighteenth-century aesthetics*. Yale University Press.
Pontzen, A. (2000). *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
Schlager, K. (1972). Der Fall Berglinger. Stufen einer romantischen Biographie am Beispiel Wackenroder. *Archiv für Musikwissenschaft*, *29*(2), 115–123. https://doi.org/10.2307/930066
Siegel, L. (1972). Wackenroder's musical essays in «Phantasien über die Kunst». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *30*(3), 351–358. https://doi.org/10.2307/428741
di Stefano, G. (1995). Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. I A. Gier & G. W. Gruber (Red.), *Musik und Literatur*: *komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft* (Årg. 36, Bd. 127, s. 121–143). Frankfurt am Main: Peter Lang.

Stegbauer, H. (2006). *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik*. Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht.

Tatar, M. (1980). The art of biography in Wackenroder‘s «Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders and Phantasien über die Kunst». *Studies in Romanticism*, *19*(2), 233–248. https://doi.org/10.2307/25600237

Tellmann, V. A. (2017). *Musikalitet i teorien. Om relasjoner mellom musikk og språk* (Doktoravhandling). Universitetet i Bergen, Bergen.

Wackenroder, W. H. & Tieck, L. (2000). *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Stuttgart: Reclam. (Opprinnelig utgitt 1799).

Wackenroder, W. H. & Tieck, L. (2001). *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Reclam. (Opprinnelig utgitt 1797)

Wikshåland, S. (2009). *Fortolkningens århundre. Essays om musikk og musikkforståelse*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

KAPITTEL 11

Om den psykologiske realiteten av langstrakt musikalsk form: Et musikkfilosofisk forsøk

Erling E. Guldbrandsen
RITMO – Senter for tverrfaglig forskning på rytme, tid og bevegelse
Universitetet i Oslo

Abstract: What is time? What is the relationship between music and time? Does time flow towards us from the future to the past, or do we move through time from the past to the future? Is there even such a thing as the "passage of time", or is that a just another metaphorical construction? "The now" in human short-term memory lasts for approximately 3–5 seconds. In this article, the topic is how the consciousness can construct, experience and maintain coherence in longer-term occurrences, for example, a musical composition lasting 20–30 minutes. The article suggests that the form of these musical compositions is perhaps structured analogously with the long-term memory's own hierarchical divisions and mode of operation in the human mind. The article discusses the connection between overview (*hors-temps*, meaning outside time) and process (*durée*, meaning duration) in the listening experience. To be able to follow a long-lasting musical form, be it in performance or in musical listening, one needs to be both "in" the time-flow and outside of it at the same time. Hence, since "presence" and "distance" are clearly different perspectives, they form a paradoxical relation of being both contradictory and mutually interdependent. The interplay between musical detail, overview and direction is relevant to the concept of *Fernhören*, coined by Heinrich Schenker and Wilhelm Furtwängler. Since music needs to unfold during time, a large-scale musical work cannot be seen merely as an object (*Sein*, or being) but is also a process of constant re-shaping and change (*Werden*, or becoming) in the workings of perception, memory and expectation in the listening experience.

Keywords: time and memory, metaphor, large-scale musical form, musical performance, musical listening

Sitering av denne artikkelen: Guldbrandsen, E. E. (2020). Om den psykologiske realiteten av langstrakt musikalsk form: Et musikkfilosofisk forsøk. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 11, s. 191–214). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch11

En melodi utspiller seg gjennom tid. Melodien består av toner som følger etter hverandre. For å høre melodien må vi høre disse tonene, men dette er ikke nok. Vi må også høre forløpet som en helhet, enhet, syntese. Melodien er helheten, ikke de enkelte tonene. Men hele melodien klinger ikke samtidig. Den strømmer forbi i et forløp. Den ene tonen leder til den neste, mens hver av tonene klinger ut og forsvinner. De er nødvendige deler av melodien, men blir altså borte. Hvor finnes da helheten, hvor finnes melodien? En del filosofers svar (se nedenfor) er at det må være vi som holder tonene sammen og syntetiserer dem til en melodi i vår bevissthet. Noe lignende gjelder enheten i en verbal ytring, med syntaks og forløp gjennom tid. Og noe lignende gjelder for lengre handlingsforløp, langvarige fenomener, gjennom timer, dager, måneder, gjennom historien, gjennom et liv. For å gi varige fenomener en mulig sammenheng og en mening må vi holde sammen, i bevisstheten, det som allerede er borte, det som skal komme, og det som er til stede her og nå, idet det hele tiden strømmer forbi.

Melodien brukes som kroneksempel i en del filosofers diskusjon av tid og tidserfaring, tid og bevissthet. Det gjelder Husserl, Bergson og William James, det gjelder oldtidstenkere som Aristoxenos og Augustin, men også, mer indirekte, Wittgenstein, Heidegger, Adorno, Deleuze og mange flere. Melodien har utvilsomt, i en viss forstand, psykologisk realitet. En melodi er en prosess med retning og fremdrift gjennom trinnvise og gradvise overganger i tid, der helheten nødvendigvis strekker seg hinsides nuet.

Ikke all musikk bruker melodi. Formprosess kan være et videre begrep. Hvordan fremstilles og erfares langstrakt musikalsk form gjennom tid? Et forskningsprosjekt jeg driver ved RITMO – Senter for tverrfaglig forskning på rytme, tid og bevegelse ved Universitetet i Oslo (UiO), med tittelen «Musical time and form», tar opp symfoniske musikkforløp med en varighet på 20–30 minutter og mer og studerer innspillinger av utvalgte verker med utvalgte orkestre og dirigenter. Fremføringsforskning har endelig begynt å få gjennomslag i musikkvitenskapen når det gjelder nyere vestlig kunstmusikk (det har lenge vært aktuelt med hensyn til tidligmusikk, folkemusikk og populærmusikk), men så vidt jeg har greid å finne ut, er det forsket svært lite på den psykologiske opplevelsen – eller den psykologiske realiteten – av langstrakt musikalsk form.

Hvor finnes den langstrakte musikken? Finnes den primært «der ute» eller primært i vårt eget sinn? Er den begge steder – samtidig? Er den snarere begge «steder», men utfoldet gjennom *tid*? Hva er i så fall samspillet mellom disse to dimensjonene – «her inne» og «der ute» – i den langstrakte musikkens eksistensform? Hvordan henger den sammen? Hvordan tar den form? Dette er et hovedspørsmål i dette essayet.

Flere spørsmål reiser seg: I hvilken forstand er den langstrakte musikken avhengig av re-presentasjon, fastholdelse og gjengivelse, i hukommelse, bilde, grafisk representasjon eller skrift, så å si «utenfor tid», for å kunne bli seg selv, eller bli erkjennbar, som et strømmende fenomen gjennom tid? Kommer erfaringen først, altså den direkte medlevelsen i det strømmende, i nuet, i en slags uskyldig og ren form, uten forutsetning, eller blir lyttingen allerede organisert, strukturert, syntetisert, representert idet den tar form gjennom opplevd, strømmende tid? Hva slags prinsipper er det i så fall som bevirker denne organiseringen, syntetiseringen, struktureringen? Er disse prinsippene, om de finnes, konstitutive for hva vi er i stand til å erfare? Og videre: Kan det tenkes at tidserfaring, eller tid, er en nødvendig betingelse for måten vi opplever og lever i verden på? Kan det tenkes at den langstrakte musikken er et godt eksempel på hvordan vi opplever verden gjennom tid? Før jeg bringer disse spørsmålene inn i forbindelse med musikk, skal jeg ta opp noen enkle poenger som gjelder nettopp tid.

1. Metaforer for tid

Tid omtales gjerne ved hjelp av metaforer. I språket og kulturen generelt, men også i teoretisk, filosofisk og empirisk forskning legges det gjerne forskjellige typer tidsmetaforer til grunn. Vi kommer muligens ikke unna slike metaforer dersom vi skal forstå tiden i sammenheng med verden og oss selv (Lakoff & Johnson, 1980, s. 41–45.)

Én type metafor går ut på at tiden strømmer mot oss fra fremtiden, passerer gjennom nuet, eller gjennom bevisstheten, og forsvinner bak oss i form av fortid. Bevisstheten oppfattes da som et fast punkt, et referansepunkt, et origo som tiden strømmer igjennom, og dette er en variant av lineær tidsoppfatning.

Motsatt vei, men fortsatt lineært, brukes metaforer som antyder at det er *vi* som beveger oss gjennom tiden, mens tiden da nærmest ligger fast, utstrakt som et landskap vi forflytter oss igjennom, i en slags glidende bevegelse, forlengs, fra fortid mot fremtid.

Vi holder oss ikke konsekvent til den ene eller den andre, men bruker i praksis begge typer metaforer som det passer oss. Ulike metaforer blir ofte kombinert i språket, selv om de ikke nødvendigvis er konsistente innbyrdes. I vår daglige livsverden lever vi fint med å skifte mellom metaforer som strengt tatt ikke passer sammen stringent i noe enhetlig logisk system, men som vi likevel springer mellom med stor smidighet i vår praktiske omgang med hverandre, med verden og med tiden som fenomen (Lakoff & Johnson, 1980, s. 44).

Andre typer tidsmetaforer kan være visuelle og spatiale, hierarkiske eller, slik det ofte påpekes, sirkulære og sykliske. Mye er sagt og skrevet om ulike tidsoppfatninger innen både antropologi og kulturstudier, historie, filosofi og psykologi. Noen vil skille mellom absolutt og relativ tid, mellom klokketid og opplevd tid, mellom abstrakt og kroppslig tid, mellom repetisjon og endring, mellom tid som er avsluttet, og tid som fortsatt er underveis. Noen snakker om forskjellig opplevde hastigheter i tidsstrømmen, og at tid kan gå i forskjellige retninger (noe jeg har vanskelig for å forestille meg), at tiden kan bøyes, komprimeres, strekkes ut, øke farten og akselerere, helt til den nærmest blir stående og spinne eller svirre i et besynderlig omslag fra fart til stillstand, eller motsatt: Man snakker om at tiden kan bremse opp, snegle seg frem og nesten stanse.

Selve tidsstrømmen kan (ikke ulikt strømmende musikk) være jevn og friksjonsfri, glatt og fin, eller ujevn og hakkete, ruglete og ru (jf. Schaeffers presise taksonomi over musikkobjekter slik vi hører dem, se Schaeffer, 1966), den kan folde seg som et gulvteppe på glatt parkett, floke seg sammen som et tau, eller krølle seg som spagetti på gaffelen, før vi tygger, spiser og svelger den, alt mens den omslutter både måltidet og oss selv. I striden mellom relativitetsteori og kvanteteori innen teoretisk fysikk foreslås det at «tiden» er en illusjon, at tiden ikke «finnes», eller at tiden bare finnes som romtid og som gravitetisk bøyning av denne romtiden, mektig og mangedimensjonal i verdensrommet, der tidrommet

for eksempel krummer seg så sterkt omkring solen at Merkurs bane blir målbart påvirket. Videre foreslås det at romtidens krumning er vesentlig mindre merkbar på jorden eller nærmest ikke merkbar i det hele tatt, og at tiden på mikro- og nanonivå er sammensatt av ørsmå romtidskvanter, og at dette er så langt ned som det er mulig å komme, ikke bare empirisk sett, men teoretisk og prinsipielt. De minste kvantene kan rett og slett ikke deles opp videre: Delingen kommer til en grense (Rovelli, 2017). Både romtidens krumning på makronivå og romtidskvantene på mikronivå ligger hinsides menneskets mulighet for direkte sansning, og befinner seg helt ute mot grensene av hva det er mulig for mennesker å forestille seg, så vel teoretisk og matematisk som intuitivt.

Hvor interessante eller relevante er denne typen tidsmetaforer, teoretisk og filosofisk sett? Teoretisk fysikk kan være vanskelig å begripe eller å bringe i relasjon til egen, dagligdags erfaring. Mange av de enklere metaforene jeg har nevnt, finnes i en type dagligspråk og i litterært og poetisk språk som kan virke lite presist og anvendelig, lite operasjonaliserbart og relevant i en vitenskapelig sammenheng. Man kan trekke på skuldrene av slike naive metaforer. Ikke desto mindre vet vi at førvitenskapelige, ettervitenskapelige og svært heterogene måter å kategorisere tid på i gjengse språklige praksiser, vitterlig kan påvirke og kanskje forme hva vi er i stand til å oppleve – eller er tilbøyelige til å oppleve – innenfor de grunnbetingelsene eller rammene som settes av faktorer som kropp, handling, bevissthet, bevegelse, menneskets fysiologi, nevrobiologi og hele innretningen av det gitte, fysiske universet som vi på en eller annen måte bare er født eller kastet inn i. Enn videre finnes det sterke *kulturelle*, historiske og sosiale føringer på hva vi er i stand til, eller tilbøyelige til, å oppleve, erfare, spørre om eller forstå. Mer ureflekterte metaforer fra dagligspråket, fra en menneskelig livsverden, kan gi fruktbare pekepinner og utgangspunkter for mer skarpsindige vitenskapelige distinksjoner. Uten primær erfaring i en førvitenskapelig livsverden, som man er født og sosialisert inn i, forstår man heller ikke en vitenskapelig definisjon, en deduktiv bearbeidelse eller teoretisk refleksjon. Slik sett er vitenskapelige og filosofiske deduksjoner sekundære, ikke primære, mens livsverdenen setter konstitusjonsbetingelsene for det vi kaller virkelighet (Wittgenstein, 1958).

Nå finnes det også andre mulige metaforer for tid enn dem jeg hittil har vært inne på. Jeg har sikkert uteglemt flere. Likevel er det faktisk ikke så altfor mange grunnleggende modeller vi har å velge i – før tidsproblemet tar av i matematiske utledninger eller abstrakte logiske systemer der kontakten med en mer umiddelbar tidserfaring gjerne glipper (Paul, 2010). Så vidt jeg har kunnet finne ut, er det ikke etablert noen vitenskapelig konsensus, enn si forklaring, på hva tid egentlig «er». Slik sett lever vi fortsatt med – og i – det klassiske smertepunktet til Augustin: «Hva er tid? Hvis ingen spør meg, vet jeg det. Men hvis noen spør meg, vet jeg det ikke.» Mange av spørsmålene er muligens feil stilt. For å si det med Wittgenstein: «A *picture* held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat it inexorably» (Wittgenstein, 1958, s. 115). Vi mangler en omforent, enhetlig forståelse av spørsmålet om tid. Feltet spriker i mange retninger og i mange metodologiske henseender.

Derimot vet vi en god del om hva ideer om tid kan bety for mennesker i praksis, og blant annet vet vi noe interessant om dette gjennom erfaringer med egenrådige temporale fenomener som langstrakt, klingende musikk.

2. Tid og musikk

Når man lytter til sammenhengende musikkforløp som varer i flere minutter, i flere titalls minutter, kanskje i timevis, befinner man seg til enhver tid i et lite tidsvindu, en glugge på kanskje tre til fem sekunder. Dette sammenfaller med korttidsminnet (short-term memory) og er strengt tatt lengden av det vi oppfatter som «nuet» (Snyder, 2000, s. 46). Nuet er et nærvær eller et tidsvindu som da kanskje beveger seg gjennom musikken, fra fortid mot fremtid – eller som musikken eventuelt strømmer gjennom, den andre veien, fra fremtid mot fortid – i tråd med metaforer jeg viste til ovenfor. Strømmer musikken imot oss fra fremtiden, eller beveger vi oss henimot den, fra nuet og inn i det kommende? Dette er som antydet neppe et enten–eller. Uansett foreslår ulik forskning innen musikkpsykologi at dette «utstrakte nuet» noen ganger kan være litt lenger enn som så, det kan være på seks–åtte eller helt opp mot ti–tolv sekunder (Snyder, 2000, s. 50). Lenger er det ikke, før vi i stedet må

begynne å snakke om hukommelse og prediksjon og altså allerede forlater øyeblikkets nærvær.

Uansett hvordan man vil tallfeste dette, så er «nuet» utvilsomt betydelig kortere enn et musikkstykke på 20–30 minutter. Men alt vi erfarer eller opplever, opplever vi i selve dette vesle, utstrakte nuet. Riktignok er det visstnok et utbredt problem, for tiden, at folk ikke greier å være godt nok til stede i «nuet», i en «awareness», men mister kontakten med opplevelsen «her og nå» og må gå på svinedyre seminarer og kurser i selvutvikling for å finne tilbake til den enkle oppmerksomheten mot dette. Man lever adspredt, rastløst og kanskje utilfreds. Uansett er det inne i dette nuet vi er, det er her vi bor, og det er i denne gluggen, eller gjennom denne gluggen vi ser eller hører eller sanser at verden, herunder musikken, strømmer igjennom oss og forbi, mens vi selv beveger oss sansende gjennom verden.

Når et musikkstykke varer så lenge som 20–30 minutter, betyr det at det aller meste av musikken faktisk ikke foreligger her og nå, i nuet, verken som akustisk realitet «der ute», i rommet, eller som objekt i den umiddelbare persepsjonen, «her inne», i kroppen og sinnet. Det meste av det langstrakte musikkverket er ennå ikke spilt (hvis man befinner seg nærmere starten), eller det meste er allerede forstummet (hvis det nærmer seg slutten).

Musikk er vel først og fremst lyd. Dette er en antagelse vi kan legge til grunn, selv om vi i flere tusen år har ant at musikk ikke er «bare» lyd, men snarere hviler i matematikk, proporsjoner og tallforhold (både rytmisk og harmonisk) som eksisterer før og utenfor musikken, og selv om vi senere (gjennom renessansen og barokken) har ant at musikken er beslektet med retorikk (men likevel ikke er et semantisk språk). Tysk, romantisk musikkfilosofi betonte *bruddet* mellom musikk og språk, mellom musikk og ferdige systemer for affekt og etterligning; musikken ble uoversettelig, og man stupte inn igjen i selve det klingende, i erfaringen av det klingende, som et eget rike, et skimrende «Atlantis» eller «Dsjinnistan» som bare kunne skimtes, eller nås, gjennom bevegelig, klingende musikk (Dahlhaus, 1994, s. 68). Men musikken var ikke bare eventyr og poesi, den var også struktur, med sin egen strenge, spesifikt musikalske logikk som foldet seg ut som en tilblivelse gjennom tid, fra

moment til moment gjennom nødvendigheten i en indremusikalsk form (E.T.A. Hoffmann, 1810, jf. Wikshåland, 2009). Den ble oppfattet som uoversettelig. «I musikken er det mening og konsekvens, men musikalsk sådan; musikken er et sprog vi taler og forstår, men ikke kan oversette» (Hanslick, 1971, s. 63, her oversatt av P.C. Kjerschow).

Musikk er altså ikke «bare» lyd, men den er først og fremst lyd, den er erfaringen av lyd, og lyden er, som kjent, flyktig. Lyden blir til, springer imot deg, høres og oppleves, dør ut og forsvinner, eller den forsøkes opprettholdt, midlertidig (gjennom lange toner, legatofraser, tremolofigurer, klangflater, repetisjoner, imitasjoner, ostinater, «Fortspinnung», kaskader og passasjer og så videre), i en kortlivet og nærværende, men alltid tilblivende og fortapende strøm.

Spørsmålet er da: Hvor finnes strengt tatt musikken – i sin fulle lengde? Dette er det gamle ontologiske spørsmålet, og her begynner alvoret.

Ett svar er, som antydet, at musikkfenomenet, hele musikkforløpet, bare holdes sammen i bevisstheten, og at musikken derfor er hva Husserl kalte et intensjonalt objekt (Husserl, 1966). Det vesle, utstrakte «nuet» plasserer seg da på en lengre akse, strukket ut mellom erindring og forventning, retensjon og protensjon. Modellen stiller opp retensjon (av fortid), oppmerksomhet (i nuet) og forventning (om det kommende). I denne besnærende oppstillingen hersker det ingen direkte symmetri. Mens retensjon rommer en erindring av det foregående, det som vitterlig har vært spilt og hørt for ikke lenge siden, helt inn i faktiske detaljer og med faktiske sammenfatninger av hovedtrekk i forløpet, så er nok protensjonens innhold betydelig vagere og dreier seg om forventninger til musikkens videreføring, basert på stilistiske formler og lytterens fortrolighet med disse gjennom tidligere praksis, skolering og erfaring. Hva som presist vil følge, herfra og videre, er mer uvisst, mens hva som presist har blitt hørt, er betydelig sikrere, selv om også dette er gjenstand for omforming og fortolkning idet det høres, persiperes, syntetiseres, lagres, erkjennes og transformeres i erindringen. Leonard B. Meyer (1956) foreslår at musikalsk mening så vel som musikalsk affekt oppstår i et vedvarende spill mellom forventning eller norm – og *avvik* fra forventet videreføring eller prediksjon. Musikalsk form er å finne gode måter å utsette slutten på.

Et annet svar, sett fra en tilsynelatende annen vinkel, er at den langstrakte musikken krever en form for *skrift*, en eller annen indre eller ytre representasjon, for overhodet å være fastholdbar i større enheter og sammenhenger og ikke bare falle fra hverandre i adskilte, meningsløse biter, atomer, elementer. Da er det viktig å huske at skriften, eller representasjonen, kan ha flere funksjoner og former i musikk, til dels innbyrdes motstridende. De viktigste formene kan være preskripsjon, deskripsjon og produksjon (generering), og som erkjennelsesform kan skriften dessuten oversette og gripe den strømmende musikken (jf. Bergsons *la durée*) gjennom mekanismer som «hors-temps» og «après-coup». Jeg skal prøve å forklare hva jeg mener.

Noteskrift er *preskripsjon* når den forteller musikere hva de skal spille, skrevet ned på forhånd. Dette omfatter noter, partiturer, formskjemaer, akkordskjemaer, blekker, kråketær på en serviett, strukturer på en laptop, alle slags planlagte instruksjoner og forskrifter for spilling.

Noteskrift er *deskripsjon* når den skriver ned hva musikere faktisk spiller eller har spilt, underveis eller på etterskudd. Det gjelder for nedtegnelse av improviserte forløp, transkripsjon av ikke-notert musikk og dessuten for grafiske representasjoner av musikk i form av spektrogrammer og andre typer bilder på en computer. Det er et åpent spørsmål om ikke lydopptak, både analoge og digitale, faller inn under dette punktet som en form for skrift.

Sjeldnere omtalt er den tredje kategorien (Guldbrandsen, 1997, s. 382–83): Noteskrift er *produksjon* (generering) når den frembringer musikalske strukturer, teksturer og forløp gjennom konstruksjonsmåter (på arket, i systemet, i computeren) som er så omfattende eller komplekse at musikere neppe kunne ha forestilt seg disse strukturene direkte, som «hørte» musikalske ideer i øret eller i fantasien, uten hjelp fra matematiske systemer, skriftlig generering, digital prosessering og konstruksjon. Dette kan gjelde alt fra flerstemmige isorytmiske motetter, mangestemmige fuger og ricercarer, store symfoniske gjennomføringspartier, komplekse strukturer og teksturer i musikalsk modernisme og serialisme, aleatoriske strukturer med uforutsette utfall og en rekke typer teknologisk frembrakte strukturer, digitalt produsert. Her er det skriften (*l'écriture*), i vid forstand, som produserer hva som er mulig å utføre og

å forestille seg musikalsk. Musikken trenger ikke å være kompleks for å bevare dette prinsippet: Skriften er også generativ eller produktiv når det gjelder antatt enklere musikk.

Problemet med skrift som re-presentasjon av musikk er dobbelt: Dels består skriften i en oversettelse fra tid til «rom», fra strømmende klang til fastfrosset bilde, tilnærmet utenfor tid, «hors-temps». Dels har bildet også en tendens til å dannes i etterkant, «nachträglich», eller «après-coup», og dermed være både forskjøvet (utsatt) og endret (forandret) (Derrida, 1967). Grafiske bilder, visuelle representasjoner, partiturer, kan gi den store fordelen at de tilbyr et analytisk overblikk, hevet over det strømmende, nærmest «utenfor tid», der øyet rolig kan granske og sammenligne elementer på kryss og tvers av tidsaksen. Tiden er heller ikke fraværende når man studerer et bilde, maleri, fotografi, en arkitektonisk modell, et partitur og så videre, for man leser også bildet gjennom tid. Men bildet, for eksempel notebildet, leser man like gjerne på kryss og tvers. Øyet kan dvele ved detaljer, oppløse akkorder, intervallforhold, rytmiske figurer og tonehøydestrukturer og ta seg all verdens tid til analyse, identifisering og sammenligning; øyet kan ta seg en romlig og romslig tid som lytteren i sanntid ikke har. Dette er musikkanalysenes fortrinn og fare.

Her kommer da det springende punktet: *Også i lyttingen* kan det tenkes at bevisstheten foretar slike kryssende sammenligninger og sprang og identifiserer elementer på tvers av tidsaksen – ved hjelp av hukommelse, gjenkjennelse, forventning og foregripelse. Det er svært sannsynlig at dette vanligvis foregår under lytting, samtidig med at musikkforløpet strømmer fremover i sin fastlagte, lineære tid. Og det er ikke bare svært sannsynlig: Det kan hende at kryssende sammenligninger og sprang på tvers av tidsaksen er en *nødvendig betingelse* for å kunne høre, oppleve, følge og forstå musikalsk form overhodet. «Skriftens» logikk kan på denne måten sies å ha invadert lyttingens – eller «talens» – logikk (Derrida, 1972). Skriftens logikk hos Derrida innebærer både forskjell og forskyvning. Elementer må identifiseres som forskjellige for at vi skal kunne skjelne det ene fra det andre, og i tillegg må de uunngåelig fremtre som utsatt, forskjøvet i tid. «Forskjell og forskyvning» er den doble innebyrden av Derridas neologisme «différance».

Dette får noen paradoksale konsekvenser. Uten forskjellen til det «andre» ser man ikke det «førstes» identitet. Det andre er således en betingelse for det første: Det andre kommer logisk sett *før* det første. Skriftens logikk er virksom i talen og er en betingelse for talen, idet talen strømmer forbi gjennom klang og tid, og skriftens logikk er på lignende måte virksom i lyttingen, idet musikken strømmer forbi gjennom klang og tid. Det er trolig slik vi lytter, og det er slik vi holder verden sammen og sprer den ut igjen gjennom tid.

I tillegg er det empirisk godtgjort at oppmerksomheten gjennom lyttingens tid kan veksle i konsentrasjon og intensitet. Mens man lytter (og mens man spiller), faller man av og til ut og tenker på andre ting, man bedriver grader av «mind-wandering» før man henter seg inn igjen i musikkforløpet her og nå. Det finnes grader og varianter av musikalsk absorpsjon, både hos de som spiller musikken, og hos de som lytter til den (Høffding, 2018).

Skriftens og bildets karakter av «Nachträglichkeit» i musikksammenheng ligner minnets og historieskrivningens re-konstruksjon og gjen-fortelling, som alltid må foregå i etterkant. Minnebildet er uunngåelig en etterstilt kopi og en sammentrekning, en fortolkning og transformasjon av det forløpet som en gang foregikk i full tid, sanntid, her og nå. Så hvor finnes originalen? Vi medlever originalen første gang. Men deretter er den alltid allerede tapt, og alltid re-presentert gjennom en eller flere kopier, som selv er under videre forvandling. Når opprinnelsen først er passert, finnes det ingen vei tilbake. Paradisets porter er stengt, og englene vokter portene med flammesverd. Tiden er alltid allerede gått, selv om ny tid uavlatelig strømmer på. Om «originalen» er utstrakt gjennom tid, griper vi den nødvendigvis via strukturer i langtidsminne, representasjon eller skrift. Faktisk kan kopien (minnet, nedskriften, bildet, nytolkningen) komme til å re-presentere originalen på en så bydende måte at originalen først er forestillbar og fastholdbar som sådan gjennom kopiens konstituering av den i form av rekonstruksjon. Re-presentasjonen er da en fastholdelse av det *samme* idet det alltid allerede er blitt gjort til noe *annet*, og repetisjonen er ensbetydende med forskjell (Deleuze, 2015). Slik virker skrift og erindring, både i musikken og i «livet» ellers. Og her kommer langtidshukommelsen inn i bildet.

3. Hukommelse og musikalsk form

Det interessante er nå at langtidshukommelse og musikalsk form kan være organisert på nært beslektede måter. Lengre musikkforløp og komposisjoner innen vestlig kunstmusikk, men også innen andre sjangrer og andre kulturer i tid og rom, har nesten alltid en hierarkisk inndeling eller form. Lengre komposisjoner, men også mange improviserte forløp og fremføringer, er hierarkisk inndelt og organisert (selv om det finnes unntak). Kortere enheter eller motiver, som kan være tematiske, rytmiske, teksturmessige eller klanglige, føyer seg sammen til lengre enheter, temaer, temagrupper, som igjen føyer seg sammen til seksjoner. Disse føyer seg sammen til et helt stykke, en hel låt, en hel jamsession, en hel raga eller eventuelt en sats, og flere satser kan føye seg sammen til et såkalt verk. Over der igjen finnes hele albumer, konsertprogrammer, verksykluser (grupper av verker), hele livsverk og enda større grupperinger.

Slike hierarkiske inndelinger av musikken kan settes opp i formskjemaer, og visuelle formskjemaer og representasjoner er et av de mest utbredte redskapene vi har, både i musikkanalyse (deskripsjon) og i form av noter og andre forskrifter for musikalsk spilling (preskripsjon). Ikke desto mindre er formskjemaet som idé basert på en metodologisk reduksjon, en oversettelse fra tid til rom (med metaforen «rom» mener jeg ikke her et tredimensjonalt rom, men en todimensjonal flate, et statisk bilde på arket, på en skjerm). Hele denne oppfatningen hviler på det som kalles arkitektonisk formmodell, som kjennetegnes ved nettopp dette: At den er hierarkisk organisert, som en trestruktur, og ved at den er en form for visualisering, fastfrysing og romlig representasjon av den klingende musikkens auditive, strømmende og flyktige tid.

Å postulere en skarp dikotomi eller todeling mellom tid og rom, mellom auditivt forløp og visuelt bilde i musikklyttingen, blir imidlertid for enkelt, da de to sidene trolig er til stede og virksomme samtidig, i en gjensidig konstituering og påvirkning.

Og her kommer vi til hukommelsen. Også menneskets langtidshukommelse er trolig hierarkisk organisert, med kortere partier, avsnitt eller «chunks» som føyes sammen i større enheter, i en «chunking» på høyere nivåer – og høyere nivåer – og høyere nivåer igjen (Snyder, 2000, s. 53–56). Disse «chunkene» kan være merket med «cues». Når vi vil hente

opp et minne, for eksempel en bestemt hendelse fra slutten av sommerferien i Hellas i 1985, snurrer vi ikke hele filmen fra begynnelsen av livet, eller fra begynnelsen av det året, eller fra begynnelsen av ferien i Hellas, kronologisk dag for dag, time for time, helt til vi støter på den aktuelle hendelsen. Nei, vi springer *direkte* inn i den aktuelle «chunken», det stedet og den tiden via etablerte «cues» og henter ut minnet derfra, så godt vi kan. Her foreligger det slik sett en slående likhet, en besynderlig parallellitet mellom musikkens og hukommelsens form. Denne parallelliteten i organisering er trolig med på å gjøre det mulig for oss å fastholde og i det hele tatt følge og forstå langstrakte musikalske forløp (i den grad vi mener at vi forstår dem).

Denne parallelliteten har vært lite diskutert og analysert i musikalsk formlære og musikkfilosofi til nå. Hukommelsens organisering av verden synes å være grunnleggende beslektet med menneskets organisering av musikkens egen tidsstruktur, både når vi komponerer, når vi fremfører og når vi lytter til den. Og *ny* erfaring blir prosessert gjennom strukturene i hukommelsen (Snyder, 2000, s. 69). Det å *miste* hukommelsen, for eksempel ved demens, er ikke bare å miste evnen til å huske hva som nylig er «skjedd», det er også å miste evnen til å organisere verden, til å forstå den og til å kunne planlegge sammensatte handlinger i en fungerende håndtering av egen eksistens. Det kan bli en umulighet å sette seg ned for å knytte skolissene. Vi mangler da et nødvendig overblikk, et helhetlig bilde av situasjonen og situasjonens rettethet i tid.

4. Overblikk eller prosess?

Arkitektonisk formteori har lenge hatt et hegemoni innen den musikalske formanalysen (helt siden A.B. Marx i 1850-årene, eller før), men har også hele veien møtt kvalifisert kritikk, både fra filosofisk og (i senere tid) fra empirisk-psykologisk hold. Den kvalifiserte kritikken har likevel stort sett holdt seg på et teoretisk, filosofisk nivå, eller et avgrenset empirisk testnivå, og den har i liten grad nedfelt seg i omgang med kvalitativt opplevde musikkeksempler som ville ha ligget tettere på en konkret musikalsk erfaring.

Empirisk-psykologisk har man gjort en del lytteeksperimenter de siste 30–40 årene som antyder at de fleste lyttere («non-expert listeners») *ikke* først og fremst får med seg overordnede, hierarkiske strukturer (for eksempel i en symfoni), men oftest bare lytter lokalt til det som foregår her og nå (Rink, 2002; Cook & Clarke, 2004; Leech-Wilkinson, 2009). Man vet stort sett ikke «hvor» man er i en sonatesatsform eller et toneartsforløp eller en annen langstrakt, logisk-musikalsk formprosess. De fleste lyttere hører vakre ting, fascinerende klanger, kjedeligere partier, transportetapper, før det kommer en fengende liten rytme, et «skjønt» parti eller en favorittmelodi man har gledet seg til. Man hører på ditt eller datt i nåtiden. Dette er påstanden. Man hører altså en strøm av små enkelthendelser som bare følger etter hverandre gjennom tid – fordi det nå engang er slik verden er innrettet, altså utstrakt i en rekkefølge, og fordi vi ikke like gjerne kan høre hele symfonien på en gang, men må høre tingene suksessivt, den ene hendelsen etter den andre, sammenkjedet i en «concatenation». Dette synet på musikalsk form kalles følgelig for «concatenationism», i motsetning til «hierarchical form».

Jeg tror ikke denne påstanden er helt rettferdig. Hvis man bare hører på ditt og datt i nåtiden, er musikken dypere sett meningsløs, kommunikasjonen er nærmest brutt, eller man har, i verste fall, å gjøre med et patologisk problem på mottagersiden; man lider av desintegrasjon og atomistisk sammenbrudd i opplevelsen av verden. Men dette er på ingen måte den typiske tilstanden blant millioner av lyttere (vil jeg håpe og tro). Også ikke-skolerte lyttere, amatører, musikkelskere binder sammen lyttingen, musikken, verden i en uavlatelig pågående syntetisering. Mennesker oppviser en sterk og intens vilje til å forme figurer, gestalter, helheter og sammenhenger i persepsjonen, i kognisjonen, i forståelsen, fortolkningen, i lyttingen, i prediksjonen og i (re)konstitueringen av de enkelte bitene og deres innføyelse i en håndterbar, helhetlig og sammenhengende verden. En god hermeneutiker (og fenomenolog) vil faktisk si at rekkefølgen her er omvendt: Helheten kommer først, horisonten og forforståelsen er der alltid allerede, i en eller annen form, og først på det grunnlaget kan man identifisere mindre og sekundære forskjeller og identiteter. Atomismen tar feil. Bitene kommer ikke først. Vi ser ikke stolbeinet, litt av ryggstøet, en kobbernagle i setet, løsrevne, som vi deretter setter sammen til en stol, nei vi ser helheten først,

«dette er en stol», vi forstår et intensjonalt objekt som en helhet, og kan deretter vie oss til detaljer. Man må forstå og beherske ganske vesentlige helhetssammenhenger før man kan forstå at noe er en bit.

Filosofisk har man ment at hierarkiske og arkitektoniske representasjoner av musikkforløp utgjør en problematisk oversettelse fra tid til rom – oversettelser som gir en reduksjon, en kollaps av tidsstrømmen inn i en misforstått romlig modell (Bergson, 2001; Kurth, 1925). Det hevdes da at en visuell eller grafisk representasjon av musikalske forløp (i form av noter, partiturer, formskjemaer eller computerskapte grafiske representasjoner) ikke klarer å redegjøre for tidsstrømmen, for opplevelsen av prosess, tilblivelse og varighet, det Bergson kalte for *la durée*. Bergson hadde utvilsomt et vesentlig poeng, men han etablerte kanskje en litt for markant dikotomi mellom *la durée* på den ene siden og det han kalte fysikalsk tid, ytre tid eller klokketid på den andre. Begge perspektiver er mulige, både *durée* og ytre tid, og begge er kanskje også nødvendige eller gjensidig avhengige. Bergsons grunnpoenger er likevel mer betydningsfulle, nyanserte og aktuelle enn man gjerne tror, og de kan gjerne forfølges videre inn i for eksempel tenkningen til Deleuze (1966, 2015).

Musikkerfaring er også kulturell og sosial deling. Lyttemåte og stilfortrolighet er delt med andre. Hvordan skal man eventuelt få tak i hva andre lyttere erfarer? Metodologisk kan man skille mellom å studere lytteprosesser i sanntid og representasjoner av lytting i ettertid. En re-presentasjon er, som ordet sier, en re-presentering av en nåtid, et «present», som ikke lenger er nåtid. Man er gått fra presens til perfektum partisipp, altså til en lukket og avsluttet representasjon. Kanskje har man allerede da forkludret, eller mistet, det vesentlige ved saken selv (Kjerschow, 1993, 2014). Filosofer som Deleuze (og før ham Nietzsche) har prøvd å snu denne tankeformen ved gå fra «væren» til «vorden» for å få et grep – ikke om det gitte, lukkede, avsluttede objektet, men om *tilblivelse*, fremvekst, som en uavsluttet prosess der alt er i mer eller mindre vedvarende endring. Nietzsche, Bergson, Deleuze og andre er også ute etter energien, vitaliteten, intensiteten i selve tilblivelsen her og nå. Musikken er slik sett ikke primært et forhold mellom nuet og fortiden, bestemt av hukommelsen, men er et ut-kast, et prosjekt, en rettethet fra nuet mot fremtiden. Dette poenget kommer fram i dirigenten Wilhelm Furtwänglers begrep

«Fernhören», langdistanselytting (Furtwängler, 1954, s. 201), og det er, som vi skal se, en avgjørende prøvestein på forskjellen mellom en «helt grei» og en fremragende musikalsk fremføring og fortolkning.

Som nevnt er det ingen nødvendig motsetning mellom disse to sidene – mellom presens og perfektum partisipp eller mellom prosessuelle og hierarkiske modeller. Polene i en dikotomi er oftest gjensidig avhengige. Langtidshukommelsen er sannsynligvis sterkt inne som styrende – og kanskje *nødvendig* – faktor i konstitueringen av den strømmende musikkopplevelsen i nåtid. Lytteobjektet blir opplagt formet og organisert i lyttingen. Man hører ikke alt som skjer, med samme klare oppmerksomhet. Man filtrerer subliminalt hva som slipper igjennom til bevisstheten, og i selve filtret inngår strukturer og griperedskaper som er etablert og lagret i psyken, kanskje i langtidshukommelsen. Dette er viktig. I lytterens opplevelse av musikalsk form foregår det hele tiden interaksjoner mellom perseptuelle prosesser her og nå – og hukommelsesstrukturer som er akkumulert i erindring, psyke og kropp. Nå ligger de ikke statisk lagret, de er også gjenstand for vedvarende revidering og endring. Poenget er at beredskapen for handling (motorikk) og sansning (persepsjon) er deler av samme system (Godøy & Leman, 2010). Slike hukommelsesstrukturer er delvis som nevrobiologiske å forstå, som medfødte muligheter eller disposisjoner, og er delvis et resultat av kulturell læring, og overgangene mellom disse to sidene er flytende eller gradvise og trolig alltid gjensidig utvekslende. Å snakke om et enten–eller når det gjelder «kultur» og «natur», er villedende og urimelig: Ingen steder støter vi på «ren» kultur uten biologisk fundering, og ingen steder støter vi på «ren» natur uten kulturell fortolkning. De to sidene er alltid allerede sammenvevd – i en dynamisk utvekslende utfoldelse, i oss, for oss og med oss. Det betyr ikke at de er identiske eller kollapser inn i én. De to sidene kan være gjensidig avvisende og gjensidig avhengige samtidig og kan slik sett danne en apori.

5. Dynamisk form

Tillærte, «ytre» skjemaer i den klassiske musikalske formlæren (sonatesatsform, ABA-form, sonaterondo, tema med variasjoner og så videre) er i denne sammenhengen mindre interessant enn opplevelsen av prosesser

av typen skiftende klangtilstander, intensiteter, spenningsbølger, symfoniske bølger, oppbygning mot klimakser og ny avspenning i langstrakte forløp og rytmiske sykluser på makronivå. Ernst Kurth (1925) skrev om «symfoniske bølger» i et viktig forsøk på å få tak i musikken som energetisk, dynamisk prosess hinsides skjematenkning. Han står slik sett i det historiske spennet mellom Schopenhauer og Nietzsche, Heidegger og Deleuze.

Empirisk forskning har vist at også uskolerte lyttere oppviser sterk kompetanse og evne til å forstå, organisere og oppleve uformelle, dynamiske musikalske prosesser, ikke minst innenfor det tonale dur–moll-systemet (Cook & Clarke, 2004). Det *dynamiske* ved prinsippene i et «skjema» som for eksempel sonatesatsform skal likevel ikke undervurderes. En sonatesatsform er mindre et skjema enn et aktivt virkende formprinsipp (Marschner, 2002). Det vesentlige ved et avansert formprinsipp som sonatesatsform, sonaterondo, karaktervariasjon eller utviklende variasjon er ikke hvorvidt komponisten klarer å «følge» selve skjemaet. Det vesentlige, det som står på spill i en ny komposisjon, en ny utkomponering av skjemaet, er selve måten skjemaet knas og eltes på i en alltid litt annerledes versjon i et stadig nytt individuelt tilfelle. Skjemaet må gjøres gjeldende på nytt, med et nytt materiale, i nye dynamiske forløp, med sine konflikter og vendinger, overganger og brudd, installert som om formen her ble utmyntet og nødvendiggjort for første gang. Dette *som om* kjennetegner kunstens væremåte. Formen må erobres og gjennomskrives gjennom indre nødvendighet, det man kaller «symfonisk form». I en sterk eller vesentlig komposisjon, i en bydende fremføring og i en emfatisk lytting er det selve skjemaet og dets gyldighet som er oppe til undersøkelse, sammen med musikken, utøveren og lytteren selv.

Det er metodologisk krevende å skulle studere den psykologiske realiteten av langstrakt musikalsk form. Med uttrykket «psykologisk realitet» sikter jeg til at *erfaringen* er det stedet (og den tiden) der formen først kan fremtre som det den er, altså blir. Først når musikkforløpet erfares, blir det til som sammenbundet sammenheng, altså som tilblivende, strømmende helhet. Først gjennom erfaringen blir formforløpet en psykologisk realitet. Sagt motsatt vei: Det er først som psykologisk realitet at formen blir seg selv som form.

En erfaring er i filosofien et møte, i en *relasjon*. I dette tilfellet betegner erfaringen møtet, altså relasjonen, mellom den klingende fremføringen og den lyttende mottagelsen av musikken. En erfaring er – filosofisk sett – ikke en hvilken som helst opplevelse, men en opplevelse som gjør en forskjell (Vetlesen, 2004, s. 46). Hva er det ulike lyttere hører og opplever, og hvordan skal forskeren få tak i deres eventuelle erfaring, uten å være metodologisk henvist til alltid å skrive om egen, subjektive erfaring, studert gjennom kritisk introspeksjon? Nå er ikke introspektiv fortolkning og «criticism» umulig som vitenskapelig metode på musikk- og kunstfeltet, langt derifra. Tvert imot kommer vi aldri utenom en eller annen grad av fortolkning. Så lenge erfaringen er en *relasjon*, er det ikke mulig å fjerne den ene polen, altså subjektet, fra denne relasjonen uten å miste hele saken. Men det er interessant å spørre: Hvordan kan vi, muligens, få tak i andre subjekters erfaring, ettersom denne likevel regnes som vitenskapelig relevant og viktig?

Det vil være interessant å skille mellom subjekters rapportering av musikalsk opplevelse i sanntid, subjekters representasjon av opplevelse i ettertid og «objektiv» måling av fysiologiske variabler og responser i sanntid (så som pust, puls og hjerterate, pupillsammentrekninger, «skin conductance», kanskje også fMRI-måling av hvilke områder i hjernen som «fyrer» underveis, selv om det siste er enormt kostbart og komplisert å få til, men altså ikke lenger teknisk umulig). Hva det vil kunne fortelle om subjektets erfaring, er likevel et åpent spørsmål. Her må den empiriske forskningen ha forstand til å unngå det Kant kalte «kategorimistak». Det er viktig å fastholde at måleresultatet ikke er det *samme* som det subjektet opplever i erfaringen. Det man måler, er nevrobiologisk aktivitet. Måleresultatet er ikke erfaringen. I en tverrfaglig metodologisk krysspeiling kan man måle bølgene i fysiologiske responser, fyringer, aktiviteter, og kanskje holde dette opp mot subjektenes selvrapportering, eventuelt også opp mot forskersubjektets erfaring med lignende stimuli.

Selvrapportering er alltid allerede en fortolkning og trolig en forvanskning av erfaringen selv. Alt dette kan med fordel holdes opp mot musikalske formanalyser av de verkene, forløpene eller lydopptakene som brukes, fremføres og lyttes til. Uansett kommer man ikke utenom å falle tilbake også på forskerens egen erfaring, av de samme musikkforløpene,

om ikke annet for å kunne forstå hva som foregår i de andre subjektene, som tross alt ikke bor på andre planeter, men som langt på vei vil dele forskerens grunnleggende fysiologi, biologi, historie, musikkbakgrunn, kultur og verden.

6. Mer enn ørene

Med «den rene instrumentalmusikken» (klassisisme og romantikk) vokste det frem en spesiell lyttemodus der man gjerne sitter stille med kroppen og utsetter seg for musikk utelukkende gjennom ørene. Imidlertid vet man at den antatt rene lyttingen involverer mye mer enn akkurat ørene. Også ren lytting er en multimodal aktivitet, på tvers av sansemodaliteter (Godøy & Leman, 2010). *Konserten*, den typiske lyttesituasjonen, hvor man ser musikerne og de kroppsbevegelsene som produserer musikken – strykere, blåsere, klaver, slagverk og så videre – og hvor synet av dette spiller en vesentlig rolle for inntrykket, og for den mentale modelleringen av det man hører. Men selv i tilfeller der man overhodet ikke ser musikeren eller musikerne, men hører et konsertopptak eller en innspilling «akusmatisk» via høyttalere eller høretelefoner, vil man i lyttingen foreta ubevisste mentale representasjoner av kroppslig bevegelse.

Dette dreier seg om mye mer enn at man da forestiller seg konkrete «lydfrembringende» kroppsbevegelser hos en faktisk utøvende musiker. Forestillinger om musikkens «bevegelse» utfolder seg i et metaforisk rom i lyttingen, hvor toner kan ligge (metaforisk) høyt oppe eller lavt nede, og hvor motiver, rytmefigurer og melodilinjer kan bevege seg bortover, oppover og nedover, på skrå eller på tvers og tegne konturer, profiler eller flater. Teksturer og klangflater kan være innrettet som «shapes» (Godøy, 1997). Likedan ordner man spontant det musikalske rommet i figurer mot en bakgrunn, og rommet kan ha mange overlagrede sjikt av forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Lyttingens rom er dermed tredimensjonalt, minst, med oppe–nede, høyre–venstre og foran–bak. Videre modellerer man temaer som figurer eller gjenstander med *objektkonstans*, som figurer eller objekter som da flytter seg gjennom det forestilte musikalske rommet.

De musikalske objektene og bevegelsene man forestiller seg mentalt i lyttingen, er grunnleggende knyttet til ens eget sensorium og egen

motorikk (Godøy & Leman, 2010). Det er ikke bare visuelle dimensjoner i dette, men først og fremst multimodale og motoriske, der hjernens sentre for muskelbevegelser, handlinger, gester og tilstandsbaner er det som aktiveres i lyttingen, i det som man tidligere kanskje trodde var skilt ut som noe rent auditivt.

Finnes det i det hele tatt en sammenhengende tidsstrøm, en permanent «passasje» fra «fortid» til «fremtid»? Blir tiden, opplevd som passasje, konstituert av oss? Er tiden slik sett en «illusjon» – ikke bare innen teoretisk fysikk, men på nivået av menneskelig erfaring? Grunnlagsspørsmålene er fortsatt oppe til diskusjon (Paul, 2010). Det kan være klokt å minne om at hele den lineære oppfatningen av musikalsk tid som en målrettet, teleologisk prosess ikke er den eneste mulige lyttemåten. I mange tradisjoner som skiller seg fra vestlig kunstmusikk, kan det dreie seg mer om å være «i» musikken, om å være i et utstrakt nu, i en musikalsk tilstand, innen en sirkulær tidsoppfatning, mer enn å tenke at musikken skal «gå» et sted, bringe oss fra A til B eller bevege seg eller oss i en bestemt retning overhodet. Mange eksperimentelle praksiser innen vestlig avantgardemusikk og meditasjonsmusikk har også tenkt i slike baner og prøvd ut praksiser av ikke-lineær art gjennom de siste hundre år.

7. Langdistanselytting og langdistanseform

Det musikalske «innholdet» (motiver, temaer, rytme, klang, dynamikk, teksturer, form) er ikke adskilt fra musikalsk tid, og musikkens tid kan ikke adskilles fra innholdet (Adorno, 1989, s. 222). Jeg vil kort nevne et eksempel på langstrakt musikalsk form, sett i lys av dirigenten Furtwänglers begrep «Fernhören», som kanskje kan oversettes til «langdistanselytting» (jf. Furtwängler, 1954, s. 201; se også Danuser, 1992, s. 40–43).

I en situasjon der det i dag finnes brukbare lydopptak av orkesterkonserter fra de siste hundre år eller mer, kan man studere longitudinale endringer i oppføringspraksis innen vestlig kunstmusikk. Det er for eksempel godt dokumentert at *tempofluktuasjoner* var langt mer utbredt i fremføring av orkestermusikk før andre verdenskrig enn senere (Bowen, 1996). Empiriske studier viser at bruk av rubatospill i orkesterfremføringer nesten døde bort frem mot 1950–1960-årene og gradvis ble erstattet

av en mer metronomisk spillemåte, i en antatt mer «objektiv» gjengivelse av musikalsk form (det finnes naturligvis sterke unntak innenfor denne overordnede tendensen). Musikken skulle spilles «come e scritto», slik Toscanini formulerte det alt i 1930-årene, i uttalt motsetning til Furtwängler med sin wagnerske «Melos» (Gülke, 2006, s. 114–144).

Furtwänglers (riktignok varsomme) bruk av tempomodifikasjoner er av noen blitt ansett som subjektive, tilfeldige utslag, som noe irrasjonelt, upålitelig og «erratic». Imot dette er det hevdet at Furtwängler ikke bedrev tilfeldige, subjektive tempomodifikasjoner, men tvert imot skapte konsekvente, omhyggelig formede tempobuer eller «arches» (Cook, 1995). Hver «arch» er formet med minimale tempoøkninger og ritardandi (som samvirker med frasering, artikulasjon, balanse og klang). Hans tempofluktuasjoner er langt mer *strukturelle* enn mange har trodd; de er fastholdt i innspilling etter innspilling og gir ofte en stringent analyse av satsenes konstruksjon, formutvikling og indredynamiske formprosess, det være seg i Beethoven, Schubert, Wagner, Bruckner eller Brahms (Holm, 2017). De formale elementenes spill fornemmes og utføres av Furtwängler sterkt i tråd med Schenkers strukturelle formanalyse (som ikke må misforstås som «statisk», slik den har vært feilaktig oppfattet i mye anglosaksisk musikkanalyse etter krigen) og kan ses i lys av nettopp begrepet «Fernhören», som Schenker og Furtwängler delte (jf. Furtwängler, 1954, s. 198–204).

Disse funnene svarer til min egen fremføringsforskning på særlig Wagner, Bruckner, Mahler og Boulez. Tar man Bruckners symfonier som eksempel, er det et kompositorisk akutt problem med hans påfallende veksling mellom episodisk form (i avsnitt og seksjoner) og knoppskytende, indredynamisk form (som tematisk prosess) i verkene (jf. Korstvedt, 2004). Hvert verk og hver sats gir en ny bearbeiding og problematisering av denne motsetningen, som hver gang søkes innfridd gjennom en ny, individuell løsning på et allment formproblem (Marschner, 2002). Ikke klang, ikke tematikk, men form er slik sett verkenes sentrale problemstilling. Formproblemet hos Bruckner angår direkte det jeg tidligere har nevnt som to ulike tilganger til musikalsk form i analyse, fremføring og lytting: form som arkitektonisk bygning (gjennom visuell og mental representasjon) og form som dynamisk prosess (gjennom erfaring av det strømmende forløpet i sanntid). Det er klare forskjeller, men ingen enkel

motsetning mellom disse to sidene: Begge tilganger er i spill gjennom musikalsk forming og lytting. Vi samler opp hendelser (som retensjon) og kaster frem forventninger (som protensjon) rundt oppmerksomheten i det utspente nuet. Musikken konstitueres og sammenholdes i nuet, men peker med nødvendighet langt ut over den lille gluggen på tre til fem sekunder i nuets oppmerksomhet.

Et eksempel er adagiosatsen i Furtwänglers fremføring av Bruckners *Symfoni nr. 7* med Berlin-filharmonikerne den 1. april 1942. Opptaket er altså fra Berlin under krigen, med all den intense ladningen som ligger i historisk situasjon og kontekst. Når dirigenten former motivene i åpningen så de minste krusninger, imitasjoner og avfraseringer bølger gjennom varsomt skiftende tempi samtidig som han styrer målrettet mot det kommende klimakset i siste tredel av satsen (og innfrir det stor-artet ved 18'19''), må både dirigent, musikere og tilhører slippe seg ned i det strømmende nuet og *samtidig* fastholde oppmerksomheten mot det fjerntliggende målet. Formingen krever både overblikk og nærlesning, både «apollinsk» distanse og «dionysisk» fordypelse (eller fortapelse) i nuet. Dette krever en dobbel følsomhet og rettethet – mot verket som overordnet bilde og helhetlig arkitektur, og som strømmende prosess i nærværets medlevelse her og nå. Dobbelheten danner ingen stiv dikotomi, men utgjør en fleksibel veksling mellom sterkt ulike dimensjoner og nivåer i en samlende, fortløpende prosess.

Bevissthetens doble rettethet skaper muligheten for langstrakt form som psykologisk realitet i erfaringen. Dette er ikke et hokus pokus forbeholdt sære og eksepsjonelle tilfeller, det er tidspersepsjonens grunnleggende virkemåte på sitt beste. Det skal bare legges til rette for den, kompositorisk, performativt og lyttemessig. Vi samler uavlatelig opp minnebilder av det forgangne forløpet, rettet baklengs mot hendelser som har vært. Vi forstår dem på nytt i nuet, alltid litt forskjøvet, litt reformulert. Og vi kaster uavlatelig frem projeksjoner av våre imaginære skjemaer, rettet mot det kommende, mot fremtiden, midt i lytteprosessen i sanntid. Nærværet er nødvendigvis invadert av annethet, av et «ikke lenger» og et «ennå ikke». Vi utfører en stadig re-orientering og re-konstituering av musikalske hendelser, strebende etter å etablere nye versjoner av helhet, sammenheng og mening – i en alltid forankret, men alltid bevegelig prosess.

I denne strømmende prosessen kan vi, gjennom brudd og nye fremstøt, forme og forstå mer overgripende sammenhenger, både i musikken, i verden og i oss selv. Slik kan vi lære gjennom tid og erfaring, også musikalsk. I hvert fall har vi dette som en åpen invitasjon fra musikken. Vi har det som en løfterik mulighet.

Litteratur

Adorno, T. W. (1989). *Ästhetische Theorie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bergson, H. (2001). *Time and free will. An essay on the immediate data of consciousness* (F. L. Pogson, Overs.). London, England: Dover.

Bowen, J. A. (1996). Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research*, *16*(2), 111–156.

Dahlhaus, C. (1994). *Die Idee der absoluten Musik.* Kassel: Bärenreiter.

Danuser, H. (red.). (1992). *Musikalische Interpretation.* Laaber: Laaber-Verlag.

Cook, N. (1995). The Conductor and the theorist. Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's ninth symphony. I J. Rink (Red.), *The practice of performance. Studies in musical interpretation* (s. 105–125). Cambridge, England: Cambridge University Press.

Cook, N & Clarke, E. (Red.). (2004). *Empirical musicology. Aims, methods, prospects.* Oxford, England: Oxford University Press.

Deleuze, G. (1966). *Le Bergsonisme.* Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. (2015). *Différence et repétition.* Paris: Presses Universitaires de France.

Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différance*. Paris: Seuil.

Derrida, J. (1972). *La dissémination.* Paris: Seuil.

Furtwängler, W. (1954). Heinrich Schenker. Ein zeitgemäßes Problem. I Furtwängler, W. (Red.), *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge 1918–1954* (s. 198–204). Wiesbaden: Brockhaus.

Godøy, R. I. (1997). *Formalization and epistemology.* Oslo: Universitetsforlaget.

Godøy, R. I. & Leman, M. (2010). *Musical gestures: Sound, movement, and meaning.* New York: Routledge.

Guldbrandsen, E. E. (1997).*Tradisjon og tradisjonsbrudd.* Oslo: Universitetsforlaget.

Guldbrandsen, E. E. (2004). Bruckners mørke mysterium. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium* (s. 11–39). Oslo: Cappelen Akademisk.

Guldbrandsen, E. E. (2006a). Modernist composer and Mahler conductor. Changing conceptions of performativity in Boulez. I S. Hawkins (Red.), *Studia Musicologica Norvegica 32* (s. 140–168). Oslo: Universitetsforlaget.

Guldbrandsen, E. E. (2006b). Musikalsk motivasjon: Nytt blikk på Wagners *Walküre*. I A. Mattes (Red.), *Studia Musicologica Norvegica 40* (s. 10–42). Oslo: Universitetsforlaget.

Guldbrandsen, E. E. (2010). Innspillinger av Mahlers 2. symfoni gjennom 85 år. I P. Stigar (Red.), *Studia Musicologica Norvegica 36* (s. 95–121). Oslo: Universitetsforlaget.

Gülke, P. (2006). *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Hanslick, E. (1971). *Vom Musikalisch-Schönen.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Holm, H. (2017). *Musikkens Logos. Et hermeneutisk forsøk over Wilhelm Furtwänglers interpretasjonskunst* (Doktoravhandling). Norges musikkhøgskole, Oslo.

Husserl, E. (1966). *The phenomenology of internal time-consciousness.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Høffding, S. (2018). *A phenomenology of musical absorption*. Cham: Palgrave Macmillan.

Kjerschow, P. C. (1993). *Tenkningen som deltagelse. Musikken som utfordring for tenkningens selvforståelse.* Oslo: Solum.

Kjerschow, P. C. (2014). *Musikken – fra grepethet til begrep.* Oslo: Vidarforlaget.

Korstvedt, B. M. (2004). Between formlessness and formality: Aspects of Bruckner's approach to symphonic form. I J. Williamson (Red.), *Bruckner* (s. 170–189). Cambridge, England: Cambridge University Press.

Kurth, E. (1925). *Bruckner I–II*. Berlin: Max Hesse. s

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago, IL: Chicago University Press.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance*. London: CHARM Centre for the history and analysis of recorded music.

Marschner, B. (2002). *Zwischen Einfühlung und Abstraktion.* Aarhus University Press.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music.* Chicago, IL: Chicago University Press.

Paul, L. (2010). Temporal experience. *Journal of Philosophy*, *cvii*(7), 333–359.

Rink, J. (2002). *Musical performance. A guide to understanding.* Cambridge, England: Cambridge University Press.

Rovelli, C. (2017). *Tid* (B. Svihus, Overs.). Oslo: Spartacus.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux.* Paris: Seuil.

Snyder, B. (2000). *Music and memory. An introduction.* Cambridge, MA: MIT Press.

Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium* (s. 40–48). Oslo: Cappelen Akademisk.

Wikshåland, S. (2009). All that is solid, melts into air. I S. Wikshåland: *Fortolkningens århundre* (s. 147–202). Oslo: Scandinavian Academic Press.

Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical investigations*. Oxford, England: Basil Blackwell.

KAPITTEL 12

Tilbake til det neumiske: Fortolkning og dialektikk hos Adorno og Harnoncourt

Emil Bernhardt

Norges musikkhøgskole

Abstract: My aim in this article is to develop a possible understanding of Adorno's thoughts on musical interpretation as they appear in a collection of fragments posthumously published in 2001 under the title of *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* [*Towards a Theory of Musical Reproduction*]. I do this by using an actual sounding example, with emphasis on the dialectical relationship between the written text and the sounding realization. On the one hand, I use a passage by Beethoven (Symphony No. 1, First Movement) that is characterized by some philological uncertainties regarding articulation, explained in slightly different ways in three so-called Urtext-editions of the score. On the other hand, I use a recorded interpretation of the Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Austrian Nikolaus Harnoncourt. I will argue that, in this performance, Harnoncourt's articulation of the actual passage provides a useful illustration of the tension between text and sound. Moreover, as the interpretation is also musically intriguing, it seems to function as a thought-provoking example of the dialectical relationship which for Adorno characterizes a successful musical interpretation. Thus, the article aims to shed light on both Adorno's somewhat intricate speculations and Harnoncourt's personal practice of interpretation.

Keywords: Theodor W. Adorno, Nikolaus Harnoncourt, musical writing and text, musical performance, dialectical relationship

Innledning

Den musikalske skriften, teksten eller notasjonen av musikkverket er sentral i det som forble Theodor W. Adornos notater og skisser til en teori om

Sitering av denne artikkelen: Bernhardt, E. (2020). Tilbake til det neumiske: Fortolkning og dialektikk hos Adorno og Harnoncourt. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 12, s. 215–242). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch12

musikalsk fortolkning, samlet i bokform under tittelen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno, 2001). Samtidig er den musikalske skriften naturligvis intimt forbundet med verkets klingende realisering, den musikalske fortolkningen og fremføringen.[1] I dette essayet skal jeg nærme meg Adornos reproduksjonsteori med utgangspunkt i en slik konkret, klingende realisering, nærmere bestemt noen detaljer i Beethovens første symfoni, fortolket av den østerrikske dirigenten Nikolaus Harnoncourt. Et overordnet spørsmål blir dermed hvordan Adornos teori kan anvendes på et konkret fortolkningseksempel. Lar det seg gjøre å bruke Adornos begreper analytisk? Og kan analysen i tilfelle gå begge veier – altså ikke bare ved at de teoretiske begrepene analyserer fortolkningen, men også ved at fortolkningen «analyserer» begrepene? Det siste vil, om mulig, være interessant ettersom Adornos teori forble uferdig, og fordi begrepene han skisserer, ofte er vage og forvirrende.

Mitt argument for en forbindelse mellom Adornos reproduksjonsteori og Harnoncourts fortolkningspraksis baserer seg på en oppfatning om at de begge tenker dialektisk om hva musikalsk fortolkning innebærer. Dette kan blant annet forstås som at musikalsk fortolkning ikke kan reduseres, hverken til en entydig korrekt gjengivelse av et objektivt gitt verk eller til en ensidig subjektiv versjon blant et utall mulige fortolkninger. At den første forståelsen er umulig, virker opplagt. Utfordringen er å vise hvordan den andre også er utilfredsstillende. Musikalsk fortolkning handler for både Adorno og Harnoncourt, slik jeg oppfatter det, om en dialektisk forhandling mellom motpoler på flere plan: mellom historie og nåtid (eventuelt historisitet og estetisk aktualitet), mellom skrift og klang, mellom objektivitet og subjektivitet.

Jeg skal begynne med å se litt nærmere på denne dialektikken, særlig på bakgrunn av den interessen for fortolkning og fremføring som gjør seg gjeldende i nyere musikkvitenskap.[2] Jeg vil så presentere noen detaljer i Harnoncourts Beethoven-fortolkning, og deretter vil jeg forsøke å vise hvordan disse kan knyttes til Adornos reproduksjonsteori.

1 Adorno er inkonsekvent i begrepsbruken og bruker både «Aufführung» og «Interpretation» i tillegg til det mer særegne «Reproduktion». For nærmere om det siste, se Hinrichsen (2004).

2 Dette blir tidvis satt i sammenheng med en såkalt performativ vending, se eksempelvis Fischer-Lichte (2004, s. 22).

Dette skjer i to trinn. Først skal jeg antyde noen begrepslige paralleller, og vise hvordan forbindelsen kan tenkes på et klanglig plan. Men gitt en dialektisk forståelse vil det være nødvendig å utdype hvordan den klanglige dimensjonen må tenkes i en større sammenheng. En slik utdypning utgjør essayets siste del.

Fortolkningens dialektikk

På spørsmålet om hva et musikkverk er, finnes det flere mulige svar. De kan alle gi mening, men de er også alle ufullstendige – på forskjellige måter. De mest nærliggende eksemplene er noteskriften eller partituret, og klangen, fremføringen, det vil si partiturets klingende realisering. Noteskriften er en konkret, eksisterende ting: Partituret er et bestandig og stabilt objekt som det er mulig å vende tilbake til og studere igjen og igjen. Som et stabilt objekt som «objektiverer» verket, gir partituret verket i en objektiv, intersubjektiv form som muliggjør subjektive fortolkninger av det.[3] Samtidig er det åpenbart at et partitur er noe annet enn hva vi forbinder med musikk, i alle fall om vi med musikk først og fremst forstår noe lydlig eller klingende. Noteskriften er – i alle fall umiddelbart – snarere noe som representerer dette lydlige. I tillegg er noteskriften noe annet enn musikkverket, fordi det ikke er mulig å feste til skrift alle de nyansene som åpenbart finnes i en klingende realisering. En klingende realisering vil alltid være rikere og tilby noe mer enn det som kan representeres i noteskriften, uansett hvor detaljert og nøyaktig den måtte være.

En konkret fremføring kommer på sin side nærmere det vi til daglig forbinder med musikk. Samtidig er fremføringen flyktig, ubestandig og ustabil. Grunnen er ikke bare at den forgår og forsvinner i tiden, men også at den, som fortolkning, alltid bare vil være én av et uendelig antall mulige realiseringer av partituret. Om en klingende realisering kan sies å representere verket, er det i tilfelle på en annen og mer subtil måte enn

3 Når jeg omtaler partituret som objektivt, er det viktig å understreke at jeg hverken mener at noteskriften er objektiv, i betydningen ikke gjenstand for fortolkning, eller at partituret representerer verket på en objektiv måte, i betydningen fullstendig eller komplett. Partituret er imidlertid objektivt *i motsetning til* dets fortolkning, og når fortolkningene nødvendigvis er subjektive, er de dette bare såfremt det de fortolker, er forskjellig fra dem selv.

tilfellet var med noteskriften. Vi kunne si at den klingende realiseringen representerer én av et utall mulige realiseringer, og om den som sådan representerer noe, finnes ikke dette i den klingende realiseringens egen form. Men vi kunne også si at den klingende realiseringen ikke representerer noe annet enn seg selv. I en viss forstand er det derfor misvisende å kalle den en *re*presentasjonsform overhodet, for den klingende realiseringen er like mye en *presentasjon*. Etter min mening gir det likevel mening å snakke om et verk, men verket, forstått som én og bare én mulig eller optimal *klingende realisering*, finnes ikke.

Nå kan man innvende at slike overveielser først og fremst angår spørsmålet om musikkens eksistens, eller det som gjerne kalles musikkverkets ontologi. Dette er et spørsmål som særlig har interessert representanter for såkalt analytisk musikkfilosofi.[4] For musikkvitenskapen har musikkverket som noe eksisterende tradisjonelt vært et gitt utgangspunkt, og man har normalt konsentrert seg om å studere dets teoretiske, historiske og estetiske aspekter.[5] Av metodologiske grunner var det videre naturlig å ta utgangspunkt i det stabile partituret, altså musikken som tekst.[6] Samtidig er det altså åpenbart at man med teksten som objekt på sett og vis går glipp av musikken, slik vi normalt forstår den som noe klingende. Og ettersom skriften, om vi følger denne tenkemåten, oppleves som sekundær, blir det videre nærliggende å tilskrive den klingende realiseringen et primat, særlig om man mener at vesentlige, om ikke helt essensielle trekk ved musikken og musikkverket først kommer til uttrykk idet verket blir fremført. Nyere tendenser i musikkvitenskapen vitner da også om en økende interesse for verket forstått som klingende realisert fremføring,[7] en interesse som altså må sies å ha kommet relativt sent.[8]

4 To nærliggende eksempler er Levinson (2011) og Kivy (2002).

5 I en historisk orientert artikkel om musikkvitenskapen siterer Barbara Boisits eksempelvis Guido Adler, som hevdet at «[d]ie moderne Kunstwissenschaft wird vor Allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen» (Boisits, 2013, s. 39).

6 I artikkelen «Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte» skriver Hans-Joachim Hinrichsen at «[i]n den ersten 100 Jahren akademischer Musikwissenschaft von Hugo Riemann bis Carl Dahlhaus, von Guido Adler bis Ludwig Finscher war Musikwissenschaft vornehmlich eine philologische Wissenschaft der Texte» (Hinrichsen, 2013, s. 184).

7 Eksempler her er Cook (1999) og Rink (1995).

8 Eksempler her er Danuser (1992) og Stenzl (2012).

Orienteringen mot klangen eller den klingende realiseringen, fortolkningen og fremføringen av musikken medfører imidlertid nye og krevende utfordringer hvor det filosofiske spørsmålet om verkets ontologi, om ikke står i sentrum, så i det minste danner en bakgrunn.[9] Utfordringene er dels av metodologisk art: Hvordan er det mulig å gjøre en flyktig hendelse til gjenstand eller objekt for analytisk, vitenskapelig undersøkelse? Dels er de av mer systematisk art: Hva har det å si for forståelsen av verket at dets realisering i klang fremheves som primær? Videre kan det være fristende å sette Adornos teori om musikalsk reproduksjon i forbindelse med en slik økende musikkvitenskapelig interesse for fortolkning og fremføring. Det kan også være fristende, om enn muligens ikke helt dekkende, å forstå teoriens fragmentariske og uferdige form som uttrykk for de nettopp nevnte utfordringene som følger med denne interessen. Imidlertid er det også elementer ved Adornos teori som gir grunn til visse forbehold, og da særlig overfor enkelte positivistiske tendenser innenfor nyere fremføringsforskning,[10] og kanskje mer generelt overfor en favorisering av fortolkningen som primært element for forståelsen av det musikalske kunstverket.[11] Jeg vil særlig peke på to slike trekk ved Adornos teori.

For det første blir forestillingen om den (nødvendigvis subjektive) fortolkningen som musikkverkets endelige eller primære eksistensform problematisert hos Adorno.[12] Riktignok underslår han ikke at musikkverket må fortolkes,[13] men heller enn å rette blikket ensidig mot verkets klingende eksistens som fortolkning alene tenker han seg fortolkningsarbeidet som en dialektisk prosess mellom klang og skrift.[14] Heller enn å formulere en motreaksjon mot den tradisjonelle musikkvitenskapens orientering

9 Man kan hevde at spørsmålet om hva et musikkverk er, skiller seg vesentlig fra spørsmålet om hva en musikalsk fortolkning er. Mens man på det første spørsmålet forventer et deskriptivt svar, vil svarene på det andre nødvendigvis forbli normative. Problemet oppstår imidlertid idet verket bare gis, empirisk, i form av fortolkninger. Vi har å gjøre med et ontologisk spørsmål som bare kan ha normative svar.

10 Her tenker jeg særlig på fremføringsforskning med digitale analyseverktøy slik denne er utviklet ved det britiske forskningssenteret CHARM.

11 Se f.eks. Cook (1999) og Cook (2013).

12 Dette kommer frem på ulike måter. Et eksempel er når Adorno snakker om «die Fetischisierung der Interpretation» (Adorno, 2001, s. 16), som jeg kommer tilbake til.

13 «Aller bestehenden Musik jedoch ist das Interpretiertwerden wesentlich» (Adorno, 2001, s. 292).

14 «Interpretation ist dem *Wesen* nach ein dialektischer Prozeß» (Adorno, 2001, s. 92).

mot noteteksten som analytisk håndterbart objekt, en motreaksjon som kunne vektlegge den subjektive fortolkningens primat, kunne man si at Adorno går veien om en fordypet forståelse av den musikalske skriftens rolle i (den klingende) realiseringen, og dermed også fortolkningen, av verket. Poenget er altså ikke at den klingende realiteten neglisjeres, men snarere at dens produksjon – som hos Adorno altså blir en reproduksjon – påstås å inngå i et dialektisk forhold til noteteksten og involverer en lesning av denne. Noteteksten forstås på sin side ut over sin rent praktiske funksjon – det være seg som instruksjon til bestemte handlinger, eller som fiksering av den musikalske forestillingen eller ideen.[15]

For det andre ser Adorno reproduksjonens utfordringer i en historisk sammenheng. Dette betyr dels at verkene samt deres produksjon, reproduksjon og resepsjon ikke er underlagt statiske betingelser, men med nødvendighet forandrer seg historisk.[16] Dels kan den historiske refleksjonen knyttes til et mer generelt begrep om naturbeherskelse,[17] nærmere bestemt en tendens til rasjonalisering og tingliggjøring innenfor moderniteten. Noteskriften spiller her igjen en sentral rolle og får en utpreget ambivalent posisjon: På den ene siden er det noteskriften som behersker og disiplinerer – man kunne også si objektiverer – det man kanskje kunne kalle en «musikalsk natur». På den andre siden er det først denne beherskelsen som gjør fortolkningen, også forstått som en subjektiv frihet, mulig.[18] Jeg skal ikke forfølge Adornos krevende historistiske refleksjoner videre her, men heller igjen påpeke det dialektiske i hvordan en disiplinerende og objektiverende skrift også er det som muliggjør en subjektiv fortolkning. Med et slikt dialektisk forhold som bakgrunn er det forståelig at Adorno snakker skeptisk om en fetisjering, det være seg

---

15 «Ausgehen von der Frage: was ist ein musikalischer Text. Keine Anweisung zur Aufführung, keine Fixierung der Vorstellung» (Adorno, 2001, s. 11; se også Urbanek, 2015).

16 Dette er et stort tema. Som et eksempel skriver Adorno (2001, s. 14; jf. også Adorno, 2001, s. 75): «Die historische Veränderung der Werke als solcher erfolgt stets in Relation zum Stand des Materials».

17 Dette er særlig viktig i boken Adorno skrev sammen med Max Horkheimer, og som er av sentral betydning også for Adornos estetikk: *Dialektik der Aufklärung* (Adorno & Horkheimer, 1969).

18 Adorno skriver: «Die Verdinglichung, Verselbständigung des musikalischen Textes ist die Voraussetzung der ästhetischen Freiheit. Zugleich aber liegt in der musikalischen Schrift ein dem Musikalischen – ihrem eigenen Inhalt – Entgegengesetztes. Die Rationalisierung, Bedingung aller autonomen Kunst, ist deren Feind zugleich.» (Adorno, 2001, s. 71–72).

av fortolkningen eller skriften.[19] Det første ville innebære fremdyrkelsen av en umulig og tom subjektivitet, mens det andre ville redusere fortolkningen til ren demonstrasjon.[20] En fortolkning som nødvendigvis må være subjektiv, er bare mulig såfremt verket kan representeres i en form som, som sådan, er objektiv, det vil si som noteskrift. Motsatt kunne vi si at noteskriftens objektive element like nødvendig inngår i det vi oppfatter som en subjektiv fortolkning.

Det jeg innledningsvis kalte en dialektisk forståelse av musikalsk fortolkning, antydes altså på denne måten som en forhandling mellom objektiv skrift og subjektiv klang. Når forhandlingen er dialektisk, innebærer det at de ulike elementene er hva de er ved hverandre. Skriften er med andre ord ikke ensidig objektiv, slik heller ikke klangen er ensidig subjektiv. Et dypere problem, som her bare kan antydes, er imidlertid at forhandlingen ikke bare foregår mellom det subjektive og det objektive, men også mellom klangen og skriften, hvilket i neste omgang berører spørsmålet om musikkverkets eksistensform. Som vist forstås det klingende som primært med henblikk på spørsmålet om musikkens eksistens, og følgelig virker det umiddelbart kontraintuitivt å involvere skriften, som noe ikke-klingende, i forståelsen av hva musikalsk fortolkning innebærer. Videre kan vi si at mens spørsmålet om hva musikkverket er, har en ontologisk, objektiv og deskriptiv horisont, er svarene – det vil si de faktiske fortolkningene – nødvendigvis praktiske, subjektive og normative. Sagt på en annen måte: Tanken om en dialektisk forståelse av hva musikalsk interpretasjon innebærer, er ikke bare formulert med henblikk på spørsmålet om hva et musikkverk – ontologisk, objektivt og deskriptivt forstått – *er*, den rommer også et normativt ideal for hva musikalsk fortolkning bør være – og for Adornos (og Harnoncourts) del underforstått – gitt bestemte historiske betingelser. Selv om de to formulerer disse

19 Som nevnt er Adorno på vakt overfor en fetisjering av fortolkningen («Die Fetischisierung [sic] der Interpretation ist ein Ausbruchsversuch aus der Verdinglichung – Schein der Unmittelbarkeit – der in die Verdinglichung nur tiefer verstrickt» [Adorno, 2001, s. 16]), men han er også oppmerksom på en tilsvarende fetisjering av teksten («Es muß der Anschein eines *Fetischismus* des musikalischen Textes vermieden werden» [Adorno, 2001, s. 89]).

20 Direkte i forlengelse skriver Adorno: «Aufgabe der Interpretation ist natürlich nicht die Treue zum Text *an sich*, sondern die Darstellung 'des Werkes' d. h. der Musik für die der Text einsteht.» (Adorno, 2001, s. 89).

betingelsene på ulike måter, kunne vi si at de møtes i kravet om at musikalsk fortolkning i den aktuelle historiske situasjonen krever en form for historisk bevissthet og refleksjon.

Det som imidlertid blir et problem,[21] er at den refleksjonen som følger av det dialektiske forholdet mellom klang, skrift og historie, en refleksjon som Adorno (og Harnoncourt) krever at fortolkeren gjennomfører, på et vis motsetter seg fremføringens egen logikk, som er å virke – performativt – i tiden.[22] Slik jeg oppfatter det, blir med andre ord oppgaven for fortolkeren i Adornos øyne ikke bare å innse (den historiske) nødvendigheten av et refleksjonsarbeid som basis for fortolkningen samt å gjennomføre dette. Oppgaven blir også å fremføre – reprodusere – verket på en måte som riktignok lar basisen i det refleksive arbeidet skinne gjennom, men uten at fremføringen så å si går opp i denne refleksjonen. Fremføringen må altså være fundert i refleksjon, samtidig som refleksjonen må overskrides i og med fremføringen.[23] Om det er ukontroversielt å hevde at det på generelt grunnlag er vanskelig å skrive presist om en flyktig klanghendelse, blir denne vanskeligheten ytterligere tilspisset så snart fortolkningens oppgave formuleres på denne måten, det vil si som en teori. Vanskeligheten knytter seg ikke bare til selve språkliggjøringen av klangens ubestandighet, men vel så mye til formuleringen av en generell teori for en oppgave – den musikalske reproduksjonen – som i seg

21 Utgiveren av Adornos reproduksjonsteori, Henri Lonitz, påpeker i sitt etterord at fortolkningen forstått som problem i det moderne («Daß die Reproduktion zum Problem der Moderne wurde» [Adorno, 2001, s. 381]), utgjør et viktig utgangspunkt.

22 Et begrep som er blitt viktig i denne diskusjonen etter Adorno, er naturligvis begrepet «performativitet». Adorno synes å være delt. Et sitat som ofte trekkes frem, stammer fra den lille teksten «Fragment über Musik und Sprache» og lyder: «Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen» (Adorno, 2003, s. 253). I reproduksjonsteorien skriver han imidlertid: «Richtig Musizieren verlangt die unablässige Kontrolle alles real Erklingenden am Imaginierten. Damit aber einen Prozeß der Reflexion. Der ist aber vielfach kaum zu leisten: man spielt immer wieder anders als man es sich vorstellt. … Wer heute in der Musik dem Tun den Vorrang übers Vorstellen einräumt, musiziert regressiv» (Adorno, 2001, s. 196–197).

23 Det er åpenbart at dette bringer med seg paradokser. Jeg har tidligere forsøkt å etablere uttrykket «performativ refleksjon» (se Bernhardt, 2019). Adornos begrep om en artikulasjon som også skal skjule forbindelser i konstruksjonen («Das Verbergen solcher Beziehungen, wie es selber zuweilen vom Sinn der Werke mag gefordert sein, ist selber nur ein Teil jener Artikulation» [Adorno, 2001, s. 9]), er et annet eksempel.

selv på mange måter fremstår som paradoksal, og da nettopp i forholdet mellom klang og skrift, subjektivitet og objektivitet, historie og nåtid.[24]

På en slik bakgrunn kan det virke, om ikke direkte paradoksalt, så i det minste lite opplagt å ta utgangspunkt i et konkret fortolkningseksempel i ønsket om å komme nærmere hva Adornos teori om musikalsk reproduksjon kan sies å handle om. På den ene siden kan det fremstå nærmest umulig å formulere en teori om det fortolkningsidealet Adorno ser for seg, om dette overhodet kan omsettes i rent klanglige egenskaper, empirisk forstått. På den andre siden virker det, etter min oppfatning, dobbelt meningsløst å se for seg en teori som ender opp med å forlate musikken i dens klingende realiserte form. Derimot tror jeg det vil gi mening å forfølge Adornos dialektiske impuls, forholdet mellom klang og tekst, musikk og skrift, lesning og fremføring, her også forstått som et normativt ideal. Jeg skal i det følgende argumentere for at denne spenningen kan spores, også i helt konkrete fremføringer, her eksemplifisert ved Nikolaus Harnoncourts tolkning av Beethovens første symfoni, første sats.

Harnoncourt fortolker Beethoven

Om nyere musikkvitenskap har vist en økende interesse for den klingende realiseringen, fortolkningen og fremføringen av et musikkverk, kan man tilsvarende si at feltet for klassisk musikk, grovt regnet siden midten av 1950-årene, har vært avgjørende preget av en interesse for historisk fortolkning, kjent under betegnelsen historisk informert eller orientert fremføringspraksis Det skal sies at det hos Adorno finnes flere til dels nokså skeptiske bemerkninger om det som må ha vært denne tendensens tidlige fase. Mest kjent er kanskje artikkelen «Bach gegen seine Liebhaber verteidigt» (Adorno, 1977), men også notatene om musikalsk reproduksjon inneholder enkelte utfall mot det Adorno omtaler som «historismen» blant utøvere.[25] Det er heller ikke utenkelig at bemerkningene om såkalt festisjering av interpretasjonen, som nevnt over, kan forstås i en slik sammenheng.

24 Her ligger muligens noe av grunnen til at reproduksjonsteorien forble et fragment.
25 Se eksempelvis Adorno (2001, s. 54, 67).

Dirigenten Nikolaus Harnoncourt (1929–2016) regnes med rette som en pioner innenfor den historisk orienterte praksisen. Han har utvilsomt ytt et betydelig bidrag til nyfortolkning av eldre musikk gjennom et stort antall plateinnspillinger. I tillegg har han formulert mye av tenkningen rundt dette arbeidet i flere bøker.[26] Samtidig vil jeg hevde at Harnoncourt aldri lå under for blind, dogmatisk historisme ved å forfekte en naiv tro på korrekt historisk reproduksjon, nå brukt i snever forstand om fortolkning forstått som vitenskapelig basert rekonstruksjon av fortidige fremføringer. En slik tilnærming blir snarere eksplisitt problematisert hos Harnoncourt allerede i 1950-årene, når han tar til orde for det man kunne kalle en utviklet historisk bevissthet.[27] Etter min oppfatning kan hans fortolkningspraksis forstås som et refleksjonsarbeid, et arbeid som kan sies å gjenspeile et dialektisk forhold mellom fortolkning, klang og notetekst. Et eksempel er fortolkningen av Beethovens første symfoni i C-dur, opus 21, nærmere bestemt artikulasjonen av sidetemaet i første sats.[28]

Verket foreligger i to ulike innspillinger fra Harnoncourts hånd. Den første er med Chamber Orchestra of Europe (COE) og inngår i det kritikerroste komplettsettet fra 1991. Den andre er med Wiener Philharmoniker (WPH) og er et opptak fra Salzburg-festspillene i 2006.[29] Jeg skal konsentrere meg om en liten detalj ved den første satsen, en *Allegro con brio* i 4/4-dels takt, med en langsom innledning (*Adagio molto*), nærmere bestemt satsens sidetema. På platen med COE kan dette høres fra cirka 02:11 til cirka 02:30, på platen med WPH fra cirka 02:09 til cirka 02:30.

Om vi tar utgangspunkt i partituret, går satsens sidetema (i eksposisjonen) fra (opptakt til) t 53 til t 68. Det er enkelt konstruert i to tilsvarende

26 De viktigste er *Musik als Klangrede* (Harnoncourt, 1982/2004) og *Der musikalische Dialog* (Harnoncourt, 1984/2001).

27 Eksempelvis skriver han i artikkelen «Zur Interpretation historischer Musik» fra 1954 om det å forholde seg til eldre tiders musikk: «Für uns bedeutet das ein umfangsreiches Studium, aus dem man in einen gefährlichen Fehler verfallen kann: die Alte Musik nur vom Wissen her zu betreiben. So entstehen jene bekannten musikwissenschaftlichen Aufführungen, die historisch oft einwandfrei sind, denen aber jedes Leben fehlt» (jf. Harnoncourt, 2004, s. 17).

28 Jeg er klar over at eksemplet i dette essayet er svært partikulært. Dels har det med tekstens format og muligheten for å gå i dybden å gjøre, dels vil jeg mene at nyansene jeg snakker om, nødvendigvis er subtile. I tillegg vil jeg mene at eksemplet på en særlig tydelig måte bringer til overflaten noe som kan sies å gjelde som en bredere, om enn ikke alltid like eksplisitt tendens.

29 Beethoven (1991 og 2016), se litteraturlisten.

deler, hver på åtte takter. Disse er igjen delt i to (fire pluss fire takter), der første del har et sekvenserende, melodisk materiale basert på et åttendedelsmotiv, mens andre del har mer preg av overledning, med et synkoperende, rytmisk motiv. De melodiske delene, henholdsvis t 53 til t 56 og t 61 til t 64, har tre sjikt hva gjelder materiale. Det første (1) er det melodiske forgrunnsmotivet som gjentas fire ganger, bestående av en utholdt halvnote, etterfulgt av en fallende bevegelse i åttendeler. Det andre (2) er en obligat akkompagnementsstemme, bestående av fire fjerdedeler, hovedsakelig i oppadstigende treklangsbrytninger (eneste unntak er fallende treklangsbrytning i t 54). Det tredje (3) er et bakgrunnsmateriale som bare markerer første fjerdedel i hver takt, på den aktuelle akkordens grunntone. Virkemidlene for å skape variasjon mellom de to tilsvarende melodiske delene er dels instrumentasjon, dels en dialogisk, besvarende tekstur hvor samme motiv distribueres og veksler mellom instrumentgrupper (noe tilsvarende gjelder i overledningstaktene, med dialogiske aksenter på tvers i orkesteret). Mens materialsjikt 1 i den første delen er lagt vekselvis i obo og fløyte, er det i den andre delen lagt vekselvis i oktaverende fioliner og oktaverende obo og fløyte. Materialsjikt 2 er i første del lagt til vekselvis første og andre fiolin, mens det i andre del ligger i vekselvis fagott og klarinett. Materialsjikt 3 er lagt til dype strykere og er identisk i begge delene.

Det som gjør stedet interessant, er variasjonen i artikulasjon i materialsjikt 2, altså i det obligate akkompagnementsmaterialet. Det følgende handler utelukkende om dette materialet. Jeg skal ta for meg tre ulike, nyere partiturutgaver, alle utstyrt med betegnelsen «Urtext». Det dreier seg altså om filologisk gjennomarbeidede utgaver. Den eldste inngår i den såkalte *Neue Beethoven-Gesamtausgabe*, utgitt av Armin Raab på Henle Verlag i München i 1995 (Beethoven, 1995), heretter kalt A. Den nest yngste inngår i en gjennomgang av alle Beethovens symfonier signert Jonathan Del Mar, utgitt på Bärenreiter Verlag i Kassel i 1997 (Beethoven, 1997), heretter kalt B. Den nyeste er gitt ut av Clive Brown på forlaget Breitkopf & Härtel i Wiesbaden i 2004 (Beethoven, 2004), heretter kalt C.

For den første melodiske delen, altså t 53 til t 56, er artikulasjonsmarkeringene like i alle de tre utgavene, det vil si at treklangsbrytningene i fiolinene alle er markert med staccatotegn, altså kjegler. I den andre

melodiske delen, altså t 61 til t 64, er artikulasjonen mer variabel, det vil si: I besvaringen i klarinett (henholdsvis t 62 og t 64) er det filologisk usikkert om treklangsbrytningen skal følges opp med staccatotegn (tilsvarende henholdsvis t 61 og t 63), eller om de fire fjerdedelene snarere skal bindes sammen med en legatobue. De tre utgavene viser usikkerheten på ulike måter. I A er buen notert, men markert med en stjerne som viser til kommentaren «Legatobögen T. 62 und 64 vielleicht Versehen» (Beethoven, 1995, s. 10). I B er staccatomarkeringen beholdt, men satt i parentes, mens C igjen trykker buen, med en stjerne som viser til den såkalte *Kritischer Bericht*. Her kan vi lese at «die ganztaktigen Legatobögen könnten ein Kopistenfehler sein. Ob es sich um eine Inkonsequenz in AX [Beethovens tapte autograf, EB] oder eine bewusste Variante zu den analogen Reprisentakten 215, 217 handelt, muss offenbleiben» (Beethoven, 2004, s. 54). Det skal sies at samtlige utgaver setter staccatotegnene i t 63 i parentes.

Når jeg viser til dette stedet og de ulike måtene å indikere usikkerheten på, er ikke poenget å skulle avgjøre hvilken utgave som er «best», i betydningen «kommer nærmest» hva Beethoven opprinnelig måtte ha ment. Poenget er snarere å vise at det finnes en filologisk usikkerhet som, om enn på ulike måter, indikeres i noteteksten, en usikkerhet som bare kan formidles i noteteksten og videre oppfattes gjennom en lesning av den. Mer generelt kunne vi si at det musikalsk interessante spørsmålet i denne sammenhengen ikke er hva som måtte være en korrekt filologisk gjengivelse, men heller hvordan stedet fortolkes i en klingende realisering. Særlig i dette essayets sammenheng er det interessant å påpeke at den musikalske fortolkningen foregår gjennom noteteksten, eller mer presist: Det er særlig når denne blir inkonsekvent og tvetydig, at selve fortolkningsarbeidets særegne relasjon til noteteksten kommer frem. Og nettopp dette forekommer meg å være av betydning, også i Adornos teori om musikalsk reproduksjon.

Før jeg vender tilbake til denne, skal jeg kort redegjøre for hvordan den filologiske uklarheten slår ut i praksis hos Harnoncourt. For det første er det tydelig at han i begge fortolkningene velger varianten med heltakts bindebue i klarinetter i t 62 og t 64. Dette kan kanskje virke underlig, dels gitt at Harnoncourt som tidligmusiker har et ytterst bevisst forhold

til notematerialet, og særlig med hensyn til slike detaljer,[30] dels at en rask sammenligning viser at dirigenter med en tilsvarende historisk orientering, samt nyere innspillinger, jevnt over velger å utelate legatobuen på dette stedet.[31] For det andre, og dette er mer interessant, vil jeg hevde at Harnoncourts nyeste versjon med WPH ikke bare velger buen, men i tillegg fremhever legatoartikulasjonen på en særegen måte, det vil si på en måte som nettopp understreker refleksjonen som dette valget bygger på. Med henvisning til det jeg over antydet som et nærmest paradoksalt ideal hos Adorno, med en refleksjon som ikke bare danner basis, men som faktisk også både skinner gjennom og overskrides i den klingende realiseringen, vil jeg argumentere for at nettopp noe slikt er tilfellet i dette eksemplet. Når jeg nå skal vende tilbake til Adornos reproduksjonsteori, og mer spesifikt til hvordan jeg mener den kan knyttes til Harnoncourt (eller motsatt), er det dette særegne forholdet mellom fortolkning, notetekstlesning, refleksjon, artikulasjon og klanglig realisering jeg skal forsøke å utvikle en dypere forståelse av.

Begrepslige og klanglige forbindelser

Umiddelbart kan en sammenligning av Adornos reproduksjonsteori og Harnoncourts fortolkningspraksis virke søkt. Forskjellene mellom dem kan synes større og mer avgjørende enn de eventuelle likhetene.[32] Adorno er eksempelvis dels skeptisk til en historistisk tendens, dels på mange måter en forsvarer, om enn nyansert, av avantgardistiske strømninger i musikklivet. Harnoncourt tar på sin side til orde for et arbeid med historien som også er empirisk. I tillegg avskriver han på mange måter den

30 Det skal riktignok sies at innspillingen med COE er fra 1991, altså hele fire år før den eldste av Urtext-utgavene jeg refererer til, det vil si Raabs utgave på Henle Verlag fra 1995.

31 Av historisk orienterte dirigenter som velger staccatoartikulasjon, kan nevnes Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner og Roger Norrington. Av mer tradisjonelt orienterte dirigenter, som likevel ikke kan tenkes uavhengig av den historisk orienterte praksisen, og som velger staccatoartikulasjon, kan nevnes Philippe Jordan, Claudio Abbado, Simon Rattle og Thomas Dausgaard.

32 Så vidt jeg har klart å spore opp, finnes det få uttalelser om Adorno fra Harnoncourts side. Eneste unntak er en heller nedlatende slengbemerkning i et videointervju i anledning utgivelsen av det andre Schubert-settet med Berliner Philharmoniker (Cybinski, 2015).

nye musikken.[33] Mer konkret finnes det utsagn som, i alle fall tilsynelatende, står strikt mot hverandre. Adorno hevder på sin side eksplisitt at musikk ikke er språk,[34] mens Harnoncourt derimot synes å bygge mye av sitt ideal på tanken om at musikk er språk.[35]

Imidlertid er det viktig å minne om det tilsynelatende her. Jeg har alt nevnt at den riktignok utvilsomt historisk bevisste Harnoncourt på ingen måte kan tas til inntekt for en historistisk dogmatisme, på samme måte som det åpenbart er for unyansert å forstå Adorno som en uforbeholden forsvarer for den musikalske avantgarden. Og om Adorno var skeptisk til historismen innenfor musikalsk fortolkningspraksis, betyr det på ingen måte at han var uinteressert i historien, eller i det historiske som sådan, som antydet over. Nærmest unødvendig synes det også å minne om at forholdet mellom musikk og språk er langt mer nyansert og komplisert enn det heller tabloide enkeltsetninger – for eller imot musikken som (et) språk – gir uttrykk for. Adornos momenter for å nyansere hva slags språkbegrep vi i tilfelle snakker om, gitt en musikalsk kontekst, kan i det minste i innhold, om enn ikke i form, vise seg å nærme seg hva Harnoncourt ser for seg med et musikalsk språkbegrep, selv om argumentene ikke er like systematisk utarbeidet hos ham.

Når jeg i det følgende skal argumentere for at det ikke desto mindre er mulig å se en forbindelse mellom Adorno og Harnoncourt, og da som nevnt særlig i synet på musikalsk fortolkning som en dialektisk prosess, skal jeg begynne med noen enkle begrepslige forbindelser som også kan knyttes til det nevnte eksemplets ytre, klanglige egenskaper.

Et av de første notatene i *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno, 2001) åpner med følgende påstand:

33 I intervjuer gir Harnoncourt enkelte utsagn om den nye musikken. De er reflektert, men som oftest negative og gjerne satt inn i et narrativ som har klare trekk av en tanke om kulturelt forfall. Eksempler finnes i Harnoncourt & Fürstauer (2005, s. 94–95, 2007, s. 27, 73, 2014, s. 95).

34 «[E]s ist die These des Buches, daß Musik keine Sprache sei» (Adorno, 2001, s. 90).

35 Her finnes det en rekke eksempler. Tydeligst er Harnoncourts vektlegging av musikken som en såkalt *Klangrede*, en «klangtale» (se Harnoncourt, 2004). Det må naturligvis understrekes at det omfattende spørsmålet om musikkens forhold til språk behandles ytterst nyansert, om enn forskjellig, av både Adorno og Harnoncourt. Og som dette essayet implisitt antyder, kan det ved nærmere ettersyn vise seg at de har mer til felles enn man umiddelbart kan få inntrykk av.

> Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung. (Adorno, 2001, s. 9)

Det fysiologiske, eller medisinske (røntgenbildet), som metaforområde for fortolkningen videreføres i Adornos begrep om det subkutane (det som er under huden).[36] Herfra ville det muligens være nærliggende å tenke det subkutane som konstruksjonen (jamfør forrige sitat), eller – om man holder seg til røntgenmetaforen – som skjelettet. I hvilken grad bildet er heldig, står naturligvis til diskusjon. Adorno kommer imidlertid en slik misforståelse i forkjøpet når han fremhever at «es nicht um die Darstellung des Skeletts handelt sondern des Prozesses des von innen nach außen Tretens» (Adorno, 2001, s. 120).

Ytterligere nyansert blir dette når Adorno presiserer begrepet om det subkutane slik: «[D]enn das Subkutane ist nicht an sich, sondern nur als Negation des Anderen, und darzustellen ist diese Dialektik, die Relation. Also nicht: den schlechten Taktteil spielen und den guten fallen lassen, sondern den Prozess zwischen beiden deutlich machen» (Adorno, 2001, s. 98).

Slik jeg forstår det, handler det her, i alle fall i første omgang og empirisk forstått, om en form for gjennomsiktighet eller transparens. Og nettopp et slikt ideal er lett å gjenfinne hos Harnoncourt. Men der Adorno bruker røntgenfotografiet som modell, bruker Harnoncourt maleriet. Eksempelvis skriver han følgende i essayet «Artikulation», gjengitt i boken *Musik als Klangrede* (Harnoncourt, 2004):

> In der lasierenden Ölmalerei ist die Farbe transparent, man kann immer die eine Schicht durch die andere hindurchsehen, so sieht man durch vier, fünf Schichten bis zur Zeichnung, die darunter liegt. Ähnlich geht es uns beim Hören eines gut artikulierten Musikstückes; wir wandern mit unseren Ohren gleichsam in die Tiefe und hören dabei deutlich die verschiedenen Schichten, die doch zu einem Ganzen verschmelzen. Wir können auf den Untergrund, die

36 Se særlig Adorno (2001, s. 97ff).

> ‚Zeichnung', den Plan hören, in einer anderen Schicht werden wir Dissonanzbetonungen finden, in den nächsten eine Stimme, die aus ihrer Diktion heraus weich gebunden wird, und eine andere, die streng und hart artikuliert wird; dies alles synchron, zur selben Zeit. (Harnoncourt, 2004, s. 62)

Harnoncourt kommer også til stadighet inn på transparensidealet i diverse intervjuer, eksempelvis som motsetning til en gjeldende trend: «[D]ie Verbreiung des Klanges, ein auffallendes Merkmal des Musikmachens der Jahrhundertmitte, hatte wahrscheinlich modische Gründe: daß nicht die Struktur, nicht die Transparenz, sondern der Klang selbst oder eine Art von übereinander gepappten Klängen das eigentliche Ereignis ist» (Harnoncourt & Fürstauer, 2014, s. 144). Eller mer positivt slik:

> Aber ich versuche eigentlich nicht, die Klänge von historischen Instrumenten im Orchester nachzuahmen, sondern vielmehr eine große Transparenz zu bekommen. Da brauche ich eigentlich nur die Selbstverständlichkeiten der frühen Aufführungspraxis wieder zu mobilisieren, z. B. das starke Zurückfedern bei langen Tönen. (Harnoncourt & Fürstauer, 2007, s. 105)

Eller helt utvetydig slik:

> Transparenz war in der Tat eines meiner Hautpanliegen. Auch bezüglich der Polyrhythmik, die bei Beethoven oft vorkommt und vielsagend ist. Das muß man dem Publikum klarmachen, aber ohne sich ins Intellektuelle zu versteigen, ohne den emotionellen Gehalt zu vernachlässigen. (Harnoncourt & Fürstauer, 2005, s. 84).

Nå er det naturligvis åpenbare forskjeller mellom Adornos og Harnoncourts utsagn, umiddelbart mest tydelig ettersom de bruker ulike metaforer. Videre er det naturligvis en forskjell idet Harnoncourt ikke bare benytter en metafor (maleriet), men mer konkret beskriver og betegner et fenomen, nemlig transparens. Og nettopp denne overgangen hos Harnoncourt, fra en metafor til et mer konkret og praktisk anvendbart begrep, avspeiler en forskjell i språkbruk. Mens Adorno bestreber seg på å innsirkle den dialektiske bevegelsen og utdyper fenomenet gjennom å presse språkets konvensjoner, alltid på en viss avstand til den empiriske klangen, forblir Harnoncourt på sin side praktisk og retorisk, tidvis på grensen til det banale. Dette veies

naturligvis opp av den faktiske, klingende fortolkningen, som er og blir åstedet for Harnoncourts arbeid. Det er følgelig ut fra dette arbeidet vi må undersøke om forbindelsen til Adorno gir mening.

Om vi vender tilbake til Beethoven-eksemplet, kan vi si at begge Harnoncourts versjoner lever opp til idealet om transparens, hvilket i første omgang vil si at de ulike materialsjiktene (se over) i teksturen er tydelig hørbare. Her snakker vi om en transparens forstått i vertikal forstand, noe som umiddelbart kan stemme godt med røntgenbildet som metafor: Materialsjiktene kan skjelnes fra hverandre, så å si synkront, det vil si mens de spilles over hverandre, samtidig. Imidlertid er det åpenbart at Adornos begrep om det subkutane og videre hans tanker om «momenter av sammenheng» som ligger «skjult under overflaten», og som må «gjøres synlige», omfatter noe mer enn utelukkende en vertikal gjennomsiktighet hva gjelder materialsjikt. Eller sagt på en annen måte: Det er åpenbart flere virkemidler enn en gjennomsiktig tekstur som spiller inn når det gjelder å realisere det Adorno sikter til med sin røntgenbildemetafor. Alternativt: Det er muligens også noe mer Harnoncourt har i tankene med sitt begrep om transparens.

I denne sammenhengen er det ikke uten betydning at også Adorno nevner begrepet «Artikulation», nok et begrep som for Harnoncourt er av sentral betydning, jamfør artikkelens tittel og utdypningen av malerimetaforen knyttet til «[das] Hören eines gut artikulierten Musikstückes» (Harnoncourt, 2004, s. 62). Her er det nærliggende å tenke på artikulasjonen av de enkelte motivene i betydningen valg av legato eller staccato, ansatsmåter, avfraseringer og så videre, og det er åpenbart at spørsmålet om valg av legatobue eller staccatoartikulasjon i det såkalte materialsjikt 2, som diskutert over, kommer inn her. Men før jeg vender tilbake til det bestemte tilfellet, vil jeg hevde at spørsmålet om artikulasjon også berører formale aspekter på et mer overordnet nivå. Det dreier seg altså ikke bare om hvordan enkeltmotiver artikuleres, men også om hvordan de plasseres i en større formal sammenheng. Mer teknisk, og for å beholde transparensmetaforen, kunne vi muligens gå fra å snakke om en horisontal, teksturell transparens til en mer horisontal, tidslig eller formal transparens. For slik sjiktene skilles vertikalt fra hverandre i teksturen, skilles formdelene horisontalt fra hverandre i tiden. Kanskje man kunne si at

det ikke bare dreier seg om å uttale tydelig på motivnivå, men også om en bevissthet om å fremheve og bevisst artikulere større formale partier.

I en tidlig notis, riktignok med henvisning til skuespilleren, skriver Adorno at «interpretieren heißt eine Sekunde lang den Heros, den Berserker, die Hoffnung *spielen* und an dieser Stelle liegt die Kommunikation von Werk und Interpret» (Adorno, 2001, s. 10). Ettersom skuespillerkunsten også foregår i tid, er det kanskje ikke umulig å tenke seg en forbindelse til musikk og musikalsk interpretasjon, nærmere bestemt via henvisningen til det lille ekstra sekundet hvor figuren skal spilles, eller spilles ut, i emfatisk forstand. Nå kunne man si at skuespilleren naturligvis spiller sin rolle hele stykket igjennom, uten permanent å vektlegge selve det faktum at skuespilleren nettopp fortolker rollefiguren. Men ved å dvele det lille ekstra sekundet vil skuespilleren ikke bare understreke rollefiguren som sådan, men i tillegg fremheve selve det faktum at han eller hun fortolker denne. Alternativt kunne vi si at skuespilleren ikke bare artikulerer en rollefigur, men også understreker at det overhodet dreier seg om artikulasjon.

I Harnoncourts artikulasjon av sidetemaet i første sats av Beethovens første symfoni vil jeg påstå at noe tilsvarende kommer til uttrykk, noe som særlig blir tydelig om vi sammenligner de to innspillingene. I versjonen med COE flyter tempoet jevnt i overgangen til sidetemaet (t 52–53), og det er heller ingen markering, sesur eller holdt tid i overgangen mellom de to frasene (t 60–61).[37] I versjonen med WPH er derimot så vel overgangen til sidetemaet som overgangen mellom de to delene så vidt fremhevet. Det dreier seg henholdsvis om et ørlite millisekund før opptakten til t 52, samt at selve opptakten holdes en anelse lenger, og at starten av temaet i andre frase (t 61) spilles ørlite nølende. Dette er altså små nyanser. Samtidig vil jeg hevde at de er akkurat tilstrekkelig til å minne om selve artikulasjonens grep. At de er helt minimale, understreker nettopp poenget, for her handler det ikke om å artikulere temaet med henblikk på tydelighet, det handler snarere om å artikulere bevisstheten om selve det faktum at musikken fortolkes.

Jeg har så langt nevnt to mulige forbindelser mellom Adorno og Harnoncourt, riktignok på et heller overfladisk og empirisk, klanglig nivå. Som antydet er det imidlertid ikke tilstrekkelig å nøye seg med en

37 «Markering» eller «sesur» er begge allerede for sterke ord; det dreier seg her om ørsmå nyanser.

slik empirisk basert sammenligning. Når det etter mitt skjønn er mulig – og interessant – å forbinde Adorno og Harnoncourt, er det nemlig også fordi det hos dem begge gjør seg gjeldende en dialektisk spenning som nødvendigvis stikker dypere. Jeg skal avslutningsvis forsøke å utvikle forbindelsen på dette dialektiske nivået.

Tilbake til det neumiske

Ifølge en dialektisk forståelse av musikalsk fortolkning innebærer musikalsk fortolkning å innreflektere forholdet mellom klang og skrift, subjektivitet og objektivitet, historie og nåtid. Jeg har vist hvordan en slik dialektikk leder til en (performativ) utfordring, idet den påkrevde refleksjonen, for overhodet å kunne gjelde som ideal for fortolkning forstått som fremføring, på samme tid både må skinne gjennom og overskrides i fremføringen – eller det performative. Jeg påpekte videre hvordan både Adorno og Harnoncourt etablerer et visst ideal om gjennomsiktighet gjennom henholdsvis røntgenbildet (som metafor) og transparensbegrepet (som empirisk egenskap ved klangen). Spørsmålet er nå hvorvidt en slik gjennomsiktighet – om man for enkelhets skyld bruker en felles betegnelse – ikke bare angir en egenskap på det empirisk klanglige nivået, men også peker i retning av en realisering av det dialektiske elementet. For å svare på det må jeg først se nærmere på hvordan Adorno mer konkret tenker seg dette dialektiske momentet. Her er det særlig tre begreper som blir sentrale, og på side 88 lister Adorno (2001) dem opp på følgende måte:

> Die Terminologie möchte ich wie folgt festlegen: der musikalische Text enthält 3 Elemente
> 1) das mensurale (das bisher als signifikativ bezeichnete, der Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen)
> 2) das neumische (bisher: mimisch, mimetisch oder gestisch genannt, das aus den Zeichen zu interpolierende strukturelle)
> 3) das idiomatische (bisher: musiksprachliche, d. h. die aus der je vorgegebenen und das Werk einschließenden Musiksprache zu erschließende …)
>
> Thema der Arbeit ist eigentlich die Dialektik dieser Elemente …

I den etterfølgende notisen skriver Adorno: «Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen. 'Ursprung ist das Ziel'. These meines Buches» (Adorno, 2001, s. 88).

Sitatene er både omfattende og skisseaktig komprimert. Jeg skal straks se nærmere på de tre hovedbegrepene, men først skal jeg kort og forsøksvis antyde en mulig oppklaring av noe som umiddelbart kan virke underlig: Ifølge det første sitatet er de tre begrepene knyttet til det Adorno kaller den musikalske teksten. Dette virker forvirrende, både fordi bare begrepet om det mensurale synes direkte knyttet til skrift og tegn, mens de øvrige synes å gå ut over det skriftlige og tegnmessige, og fordi Adorno i det andre sitatet knytter begrepene til den musikalske fortolkningen, som vi i dag gjerne forbinder med en klanglig realisering (jamfør over). Det siste kunne muligvis forklares med at Adornos begrep om musikalsk interpretasjon ikke nødvendigvis involverer en klanglig realisering, men også kan vise til en stum lesning av partituret.[38] Imidlertid er det etter mitt syn vel så interessant å tenke denne overgangen (eller uklarheten) som en antydning av det dialektiske elementet i fortolkningsbegrepet, det vil si – om enn litt spekulativt formulert – som et klanglig element i den musikalske teksten, og som et tekstlig element i den klanglige realiseringen (fortolkningen). Jeg lar dette stå åpent.

Så til hovedbegrepene: Det enkleste, eller minst kompliserte, er begrepet om det mensurale. Adorno henter det fra såkalt mensuralnotasjon, en notasjonstype som ble utviklet for å fastsette målbare tidsenheter i notasjonen. Adorno bruker begrepet i utvidet og generell betydning om selve det skriftlige, altså det faktum at musikk festes til skrift og tegn og gjøres til gjenstand, «objektiviseres» (jamfør diskusjonen over), eventuelt objekt for fortolkning. Det neumiske er på sin side vanskeligere å få tak på. Etymologisk er det basert på de såkalte neumene, en notasjonsform som var friere enn den såkalte mensuralnotasjonen, og som heller enn å basere seg på semiotisk (tegnmessig) representasjon tok sikte på å gjengi musikalske gester og bevegelser mer direkte og billedlig.[39] Så vidt jeg kan forstå,

38 Dette er riktignok, slik jeg leser Adorno, knyttet til en viss ambivalens (se Adorno, 2001, s. 11, 13).

39 Uten å gå nærmere inn på dette vil jeg gjøre oppmerksom på den grunnleggende forskjellen mellom gest og tegn. Gesten viser grunnleggende sett til seg selv, mens tegnet nødvendigvis også viser til noe utenfor det selv.

søker Adorno å etablere en mer utvidet betydning og sikter muligens til et ideelt nivå forut for notasjonens disiplinering, en type umiddelbar og subjektiv (musikalsk) impuls i en slags «lukket» forstand, en impuls som ikke i seg selv kan gjøres til gjenstand for fortolkning. Det neumiske kan derfor ikke tenkes som noe eksisterende for seg i et intersubjektivt rom. Det neumiske er aldri (ennå) gjenstand for fortolkning, snarere er det kanskje noe som driver et musikalsk begjær, som siden slår ut i noe som alltid (allerede) har form av en fortolkning. Imidlertid synes det viktig å understreke at det neumiske, selv om det ikke kan eksistere intersubjektivt, ikke av den grunn ganske enkelt ikke finnes.[40] For selv om musikken først blir gjenstand for fortolkning gjennom et medium som samtidig disiplinerer, objektiverer og tingliggjør den, nemlig noteskriften eller det mensurale, kunne vi si at det samtidig er fortolkningens oppgave å reversere denne disiplineringen. Denne reverseringen hører til kjernen i fortolkningens dialektikk (jamfør det andre sitatet over, som jeg straks skal komme til). Det siste begrepet, det idiomatiske, kan på sin side muligens sies å betegne det som finnes av musikalsk kontekst, noe som igjen må sies å forutsette eksistensen av musikalsk fortolkningspraksis og -tradisjon (jamfør «aus der je vorgegebenen»). Etymologisk stammer dette fra begrepet om «idiom», som betyr en fast, særegen og særlig egnet uttrykksmåte for et bestemt medium, det være seg et språk eller et instrument.

Adorno forestiller seg altså et dialektisk forhold mellom disse elementene, og i det andre sitatet beskriver han dette forholdet nærmere. Det idiomatiske danner et utgangspunkt som kanskje kunne kalles praktisk eller konkret. Vi snakker om en slags musikalsk virkelighet innenfor hvilken musikkverket, slik vi normalt tenker oss det, eksisterer. Begrepet er komplisert, blant annet fordi det må sies å forutsette fortolkninger i betydningen klingende realiseringer. Eventuelt kunne vi si at musikalsk fortolkning alltid finner sted innenfor rammen av eksisterende fortolkninger. Den til enhver tid gjeldende konteksten angir rammen for fortolkningene, men denne rammen kan naturligvis utvides gjennom kunnskap om andre, eksempelvis

40 Her kan vi muligens ane nok et aspekt ved Adornos kritikk av fetisjeringen av fortolkningsaspektet.

historiske eller estetiske kontekster for det aktuelle verket. En fortolker med ambisjoner om å overgå det vi kunne kalle den til enhver tid gjeldende fortolkningsmessige *doxa*, kan ikke nøye seg med å forholde seg til denne. Fortolkeren må snarere konfrontere sin egen idiomatiske forestilling om verket med verkets objektivasjon, eller dets representasjon gitt i et intersubjektivt rom, det vil si partituret. Målet med denne konfrontasjonen er videre ikke bare ganske enkelt å skape en klingende realisering i tråd med en viss stilistisk kunnskap eller herskende forestilling (det idiomatiske). Noteskriften er for Adorno ikke bare en «Anweisung zur Aufführung» (Adorno, 2001, s. 11). Når det dreier seg om en konfrontasjon, er det fordi fortolkning for Adorno, og da nødvendigvis via noteskriften, handler om å overkomme denne «idiomatiske» forestillingen henimot en realisering av verkets neumiske dimensjon, en dimensjon som noteskriften disiplinerte. Den idiomatiske konteksten er altså bare et utgangspunkt i praktisk forstand. I en mer idealistisk betydning springer musikken snarere ut av en neumisk impuls, men denne kan ikke realiseres i en intersubjektiv sfære, som noe fortolket, uten å konfrontere og gå veien om det midlet som både disiplinerer den og gjør dens eksistens som noe intersubjektivt mulig, nemlig det mensurale – eller noteskriften.

Den dialektikken som for Adorno utgjør selve fortolkningens oppgave, går altså ut på å overskride en gitt (klanglig) kontekst (det idiomatiske) gjennom konfrontasjonen med et middel (det mensurale) som både disiplinerer og standardiserer det neumiske, samtidig som det muliggjør dets eksistens i en intersubjektiv sfære. Det innskutte sitatet, om at «opphavet er målet», hentet fra aforistikeren Karl Kraus, kan forstås i denne betydningen. I tillegg må vi si at dette neumiske ikke eksisterer utelukkende som en eller annen klanglig egenskap i empirisk forstand, men snarere som en slags immanent prosessualitet i det performative. Sagt på en annen måte: Det vi hører i en god fortolkning – eventuelt det som gjør en fortolkning god – er ikke bare det konkret klingende resultatet av en rekke mer eller mindre informerte valg. Det er snarere hvordan selve prosessen med disse valgene i møtet med noteskriften selv er inkludert og manifestert i det som klinger.

Jeg skal nå forsøke å anvende Adornos begreper på Harnoncourts Beethoven-fortolkning. Ambisjonen er å vise at Harnoncourt, slik jeg

oppfatter ham, langt på vei lykkes i å gjennomføre det Adorno skisserer. Det vil si: Jeg vil i det minste påstå at Harnoncourt lykkes i den grad at hans eksempel kan vise seg nyttig for å forstå Adornos tre begreper. For å gjøre sammenligningen så klar som mulig følger jeg den rekkefølgen Adorno skisserer i sitatet over (se Adorno, 2001, s. 88).

Det idiomatiske utgjør altså den musikalske og stilistiske konteksten for fortolkningen, noe som her kan tenkes på to måter. For det første kan man si at Harnoncourt, som alle andre moderne Beethoven-fortolkere, skriver seg inn i en tradisjon der Beethoven som symfoniker, med alt som følger av denne rollen, utgjør et sentrum. Premissene for denne rollen er all den kunnskapen som er opparbeidet og finnes rundt Beethovens person, hans politiske omgivelser, estetiske preferanser, musikalske forutsetninger med mer. Som alle andre musikere lever Harnoncourt midt i denne konteksten, og det han gjør som fortolker, springer på sett og vis ut av den. For det andre kan man si at Harnoncourt er del av denne konteksten på en spesifikk måte, idet han uttaler og verbaliserer sin egen deltagelse gjennom en eksplisitt historisk bevissthet. Poenget er ikke at tidligere tiders musikere ikke hadde en slik bevissthet, men heller at selve det å sette ord på denne bevisstheten blir del av Harnoncourts rolle og posisjon som musiker. Alternativt kunne man si at Harnoncourt ikke bare ser seg konfrontert med en refleksjontvang i det moderne som han vet om, men velger å overse. Snarere blir tvangen i denne refleksjonen til en både eksplisitt og integrert del av hele Harnoncourts ideal om musikalsk fortolkning. Hva gjelder de konkrete fortolkningene, er denne refleksjonen tydelig, og den kommer til uttrykk ikke minst gjennom arbeidet med noteteksten.

Dette arbeidet kan videre knyttes til det mensurale, eller det jeg over kalte en konfrontasjon med verkets representasjon i skrift. Nå kan man selvsagt innvende at alle fortolkninger av verk i den klassiske tradisjonen vi her snakker om, nødvendigvis går veien om noteskriften, noe som videre skulle tilsi at enhver fortolkning springer ut av en slik konfrontasjon. Imidlertid vil jeg hevde at det ikke er gitt at enhver fortolkning innreflekterer sitt eget møte med skriften, eventuelt passerer gjennom den konfrontasjonen som skriften innebærer. For igjen er ikke skriften bare en praktisk anvisning for en fortolkning som – for å bruke Adornos ord – «beim idiomatischen … stehenbleibt» (Adorno, 2001, s. 89). Her befinner vi

oss selvsagt på et område hvor det er vanskelig å finne konkret og håndfast empirisk belegg for påstandene, og man kan med rette spørre seg hvordan det overhodet er mulig å «høre» en slik konfrontasjon i en klingende realisering. En mulighet er et moment av overraskelse, en viss form for kontraintuitiv uforutsigbarhet, en form for motstand i måten noe klinger på, som tyder på en konfrontasjon med en forestilling om en fortolkning, slik denne kunne være mer eller mindre reflektert eller idiomatisk, gitt innenfor en kontekst. I det aktuelle Beethoven-eksemplet har vi ytterligere et eksempel i selve skriften som i en viss forstand tvinger frem en slik konfrontasjon, nemlig den filologiske usikkerheten. Gitt Harnoncourts historiske bevissthet som utøver og hans arbeid med notematerialet holder jeg det for helt usannsynlig at han ikke er oppmerksom på spørsmålet om artikulasjon i det aktuelle obligatmaterialet. Når han velger å gå for legatobuen, må vi derfor med stor grad av sikkerhet gå ut fra at det dreier seg om et bevisst valg.

Spørsmålet forblir like fullt i hvilken grad dette valget lar seg omsette i noe vi kan høre. At Harnoncourt har tatt et valg, er riktignok noe vi må gå ut fra, men dette må igjen kunne sies å gjelde for de aller fleste fortolkere; Harnoncourt er ikke alene om å måtte velge i fortolkningsarbeidet. Om det lar seg påvise at selve valget faktisk lar seg høre, er vi straks et hakk nærmere å kunne påvise noe som særmerker Harnoncourt som dirigent, men dette er, som antydet, ikke enkelt. Én mulighet kunne være å vise til at andre dirigenter som gjerne knyttes til den historisk bevisste oppføringspraksisen (jeg tenker på navn som Herreweghe, Gardiner og Norrington), alle velger varianten med staccato. De store navnene i generasjonene før – Toscanini, Furtwängler, Karajan, Klemperer, Solti med flere – velger derimot i all hovedsak varianten med legatobuen.[41] Man kan derfor med et visst belegg si at Harnoncourt *velger* buen, og at valget blir eksplisitt hørbart fordi han bryter med forventningene til en historisk orientert dirigent. Imidlertid vil jeg hevde at det er noe annet som i vel så stor grad gjør valget hørbart, og det på en slående konkret, ja nærmest banal måte. For som nevnt over har Harnoncourt i versjonen med WPH

41 Det finnes riktignok interessante unntak. Eksempelvis velger en typisk historisk orientert dirigent som Frans Brüggen legatoartikulasjon (Beethoven, 1992), mens en tradisjonelt orientert dirigent som Günter Wand velger staccatoartikulasjon (Beethoven, 2007).

ikke bare åpenbart valgt legatofraseringen. Selve materialet er også tydelig vektlagt og fremhevet dynamisk i teksturen, noe som ved nærmere ettertanke har større konsekvenser enn man i utgangspunktet skulle tro.

For – og nå beveger jeg meg mot det neumiske, som altså er målet med den refleksive konfrontasjonen med skriften – det handler ikke bare om å gjøre valget tydelig og om å gjøre denne tydeligheten hørbar. Like mye handler det om å brette ut hele denne bevegelsen på en måte som ikke reduserer dens realisering i klang til ren demonstrasjon. Det siste ville i så fall nærme seg en fetisjering av skriften. Og her ligger det dialektiske elementet. Eller for å repetere Adornos formel: Fortolkningens oppgave går ut på «das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen *ins neumische umzusetzen*» (Adorno, 2001, s. 88, min utheving). Dette kunne videre sammenlignes med forståelsen av fortolkningen som dialektisk. Her handler det ikke bare om å legge en refleksjon til grunn, men mest av alt om å la denne skinne gjennom – her kunne man si «å gjøre valget hørbart» – samtidig som dette gjennomskinnet slår om i en performativ kvalitet og ikke bare forblir en empirisk, demonstrativ sådan.

Hva er det så mer konkret som skjer i versjonen med WPH? Og hvordan kan det utlegges, særlig med henblikk på en utvidet forståelse av røntgenbildemetaforen eller transparensbegrepet? Og ikke minst: Er det mulig å knytte denne metaforen og dette begrepet, på et dypere plan, til tanken om en dialektisk forståelse av musikalsk fortolkning?

I versjonen med WPH kan man som nevnt høre en dynamisk fremheving av obligatmaterialet – og i særdeleshet legatobuene i klarinetter i t 62 og t 64. Dette åpner for et spill med variasjoner, på flere plan. For det første artikuleres variasjonen til obligatmaterialet slik det presenteres i temadelen like foran, det vil si i t 53 til t 56, hvor det uten tvil blir gjennomført med staccatoartikulasjon i fioliner. For det andre er det en variasjon i artikulasjonen i selve motivet, tilsvarende mellom henholdsvis t 61 og t 62 og t 63 og t 64. For det tredje – og dette er utvilsomt viktigst – er det i det aktuelle temapartiet et spill mellom det melodiske forgrunnsmaterialet (her i vekselvis fioliner og fløyte/obo) og obligatmaterialet (i fagott og klarinett). For det første kan dette spillet knyttes til Harnoncourts transparensideal, ettersom fremhevelsen av obligatmaterialet er åpenbar, men uten at det overskygger den melodiske forgrunnen. Men ikke bare er det slik at

melodimaterialet ikke overskygges. Etter mitt syn kan man dessuten hevde at fremhevelsen av obligatmaterialet, inkludert dens spill med variasjoner, som nettopp vist, retter oppmerksomheten mot det spillet som faktisk definerer hierarkiet mellom melodi- og obligatmateriale. For det andre kan man dermed si at spillet mellom obligat- og melodimaterialet, som altså hadde fremhevelsen av legatoartikulasjonen som sitt utgangspunkt, i tillegg får en dialektisk dimensjon: Fremhevelsen av et obligat materiale setter ikke bare dette materialet selv i forgrunnen; fremhevelsen kan samtidig sies å artikulere – nærmest implisitt – sin egen obligate posisjon overfor melodimaterialet, som normalt danner forgrunnen.

Avslutning

Med denne utlegningen mener jeg å ha vist at Harnoncourts fortolkningskunst rommer en dialektikk som kan sies å svare til den Adorno forsøker å skissere, slik jeg leser ham. Som oppsummering vil jeg si at Harnoncourts valg av legatobuen som artikulasjon springer ut av, og viser tilbake til, en refleksiv konfrontasjon med den musikalske skriften. Videre blir valget tydelig, eventuelt «hørbart», gjennom en kobling til et ideal om klanglig transparens. Transparensidealet har riktignok en umiddelbar klanglig dimensjon – vi kan høre de ulike materialsjiktene og skjelne dem fra hverandre. Men transparensidealet har samtidig en dypere implikasjon idet gjennomsiktigheten medfører en dialektikk i den musikalske strukturens hierarki. Mer konkret: Fremhevelsen av det som tradisjonelt blir forstått som bakgrunn (obligatmaterialet), medfører ikke bare at dette, tilsvarende det som tradisjonelt regnes som forgrunn (melodimaterialet), *også* blir tydelig hørbart. En slik transparens er riktignok ønskelig, men den ville bare tilsvare transparensidealet forstått som en rent klanglig, auditiv egenskap. Når transparensidealet hos Harnoncourt virkelig blir interessant, er det fordi det i tillegg iverksetter en dialektikk som reflekterer over forholdet mellom forgrunn og bakgrunn som sådant. Samtidig kunne vi si at når obligatmaterialet blir hørbart, har det også å gjøre med valget av artikulasjon, som på grunn av sin variasjon står frem som et eksplisitt valg.

Om vi avslutningsvis rekapitulerer Adornos utlegning av røntgenfotografiet som et bilde på en artikulasjonsform som ved sin gjennomlysning

av den musikalske strukturen både skulle gjøre hørbart og antyde implisitt (eventuelt antyde negativt) «alle Relationen, Momente des Zusammenhangs, Kontrasts, der Konstruktion», vil jeg hevde at Harnoncourt langt på vei har lykkes her. Og jeg vil også hevde at Harnoncourts eksempel, motsatt og ved sin praktisk performative artikulasjon, kan tjene som belysning av det Adorno på sin side artikulerer i ord og skrift.

Referanser

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1969). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Adorno, T. W. (1977). Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. I *Kulturkritik und Gesellschaft* (Bd. 1, s. 138–151). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. W. (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. W. (2003). Fragment über Musik und Sprache. I *Musikalische Schriften I–III* (s. 251–256). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Beethoven, L. van. (1991). På *Beethoven - Harnoncourt - 9 Symphonies The Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt* [CD]. Hamburg: Teldec.

Beethvoen, L. van. (1992). På *Symphonies Nos. 1 & 2 Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen* [CD]. Philips Classics.

Beethoven, L. van. (1995). *Symphonie No. 1.* [Musikktrykk, A. Raab]. München: G. Henle.

Beethoven, L. van. (1997). *Symphonie No. 1.* [Musikktrykk, J. D. Mar]. Kassel: Bärenreiter.

Beethoven, L. van. (2004). *Symphonie No. 1.* [Musikktrykk, C. Brown]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Beethoven, L. van. (2007). På *Symphony no. 1 Münchener Philharmoniker, Günter Wand* [CD]. Neuhausen: Profil.

Beethoven, L. van. (2016). På *Symphonie No. 1, Symphonie No. 7 Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt* [CD]. München: Orfeo.

Bernhardt, E. (2019). Reflective performativity in the interpretations of Nikolaus Harnoncourt. *Music & Practice,* 5. https://doi.org/10.32063/0502

Boisits, B. (2013). Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute. I M. Calella & N. Urbanek (Red.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven* (s. 35–53). Stuttgart: J. B. Metzler.

Cook, N. (1999). Analysing performance and performing analysis. I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music* (s. 239–261). Oxford: Oxford University Press.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. New York: Oxford University Press.

Cybinski, A. (2015). *«An Aura of the Inexplicable»: Nikolaus Harnoncourt on the Schubert cycle with the Berliner Philharmoniker.* [Blu-Ray]. Berlin: Berliner Philharmoniker Recordings.

Danuser, H. (Red.). (1992). *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber-Verlag.

Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Harnoncourt, N. & Fürstauer, J. (Red.). (2005). *Mozart-Dialoge: Gedanken zur Gegenwart der Musik*. Salzburg: Residenz.

Harnoncourt, N. & Fürstauer, J. (Red.). (2007). *»Töne sind höhere Worte«, Gespräche über romantische Musik*. Salzburg: Residenz.

Harnoncourt, N. & Fürstauer, J. (Red.). (2014). *»… es ging immer um Musik«: Eine Rückschau in Gesprächen*. Salzburg: Residenz.

Harnoncourt, N. (2001). *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Kassel: Bärenreiter. (Opprinnelig utgitt 1984)

Harnoncourt, N. (2004). *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis, Essays und Vorträge*. Salzburg: Residenz. (Opprinnelig utgitt 1982)

Hinrichsen, H.-J. (2004). «Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten»: Adornos Theorie der musikalischen Interpretation. I W. Ette, G. Figal, R. Klein & G. Peters (Red.), *Adorno im Widerstreit: Zur Präsenz seines Denkens* (s. 199–221). Freiburg: Karl Alber.

Hinrichsen, H.-J. (2013). Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte. I M. Calella & N. Urbanek (Red.), *Historische Musikwissenschaft, Grundlagen und Perspektiven* (s. 184–200). Stuttgart: J. B. Metzler.

Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. New York: Oxford University Press.

Levinson, J. (2011). *Music, art, & metaphysics: Essays in philosophical aesthetics*. New York: Oxford University Press.

Rink, J. (1995). *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stenzl, J. (2012). *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Urbanek, N. (2015). «Bilder von Gesten»: Über die Aktualität von Adornos Theorie der musikalischen Schrift. I R. Klein (Red.), *Gesellschaft im Werk: Musikphilosophie nach Adorno* (s. 150–172). Freiburg: Karl Alber.

KAPITTEL 13

Musikkverkets eksistens: To lesninger av Roman Ingardens musikkfilosofi

Erlend Hovland

Norges musikkhøgskole

Abstract: Despite his position as a world-leading philosopher, Roman Ingarden's writings on music, *The Work of Music,* has had little influence on music philosophy and its preoccupation with the ontology of the musical work of the last decades. The present text offers two readings. The first reflects the general view of Ingarden's ontology of the musical work, largely reducing it to a modern form of Platonism by trying to answer the question: what *is* the work of music? The second reading focuses on the question of what constitutes the *identity* of a work. If we accept that the question of identity was Ingarden's point of departure, many of the alleged contradictions and metaphysical unclarities disappear and we find solid argumentation for a concept of music and work that is surprisingly modern. In fact, years before French philosophers proclaimed 'the death of the author', Ingarden had developed arguments that implicitly proposed 'the death of the composer' as an aesthetically valid'position in order to grasp the ontology of the musical work and, not least, the task of the musician and the role of the musical performance.

Keywords: ontology of the musical work, identity and work, composer's death, phenomenology and ontology of musical work

Sitering av denne artikkelen: Hovland, E. (2020). Musikkverkets eksistens: To lesninger av Roman Ingardens musikkfilosofi. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 13, s. 243–263). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch13

Es gibt Kunstwerke – wie sind sie möglich?
Georg Lukács

Die «alten» Werke «leben» …
Roman Ingarden

Hva er et musikkverk? Spørsmålet er viktig. For kan vi gjøre rede for vårt forhold til musikk uten et begrep om verk? Musikkverkets ontologi, det vil si spørsmålet om dets væren eller eksistens, var i perioden 1970–2010 det viktigste temaet innen den angloamerikanske musikkfilosofien. En forklaring for denne interessen var framveksten av den historisk orienterte oppføringspraksisen. Tidligmusikkens krav på autentisitet, basert på bruk av originale instrumenter og historisk informert oppføringspraksis, provoserte både musikere og akademikere som foretrakk en «levende tradisjon», gjerne basert på et forsvar av partiturets tilstrekkelighet, komponistens intensjon og autoriteten til ledende musikere. I dag er tidligmusikken selv blitt mainstream. Retorikken har stilnet, og spørsmålet om verkets status har igjen rykket ut av musikkfilosofiens og musikkvitenskapens interessefelt, uten å ha endret vesentlig på vårt verkbegrep. Slik framstår spørsmålet om musikkverkets ontologi som et problem vi ikke har løst, men har gått lei av.

I begrepet «forskningsfront», som flittig brukes for å vurdere forskningens kvalitet og relevans, ligger det innebygd en oppfordring om å legge til side de temaene som ikke er – nettopp – i front. Men hvilke premisser er det som legges til grunn for å avgjøre relevans? Problemer knyttet til vår forståelse av musikkverket vil ikke forsvinne selv om vi omgår temaet. Er det mulig at vi forvalter et verkbegrep som dikterer vår musikkforståelse og vårt forhold til framføring, men som vi aldri ville ha akseptert hvis begrepet ble tydelig artikulert og kritisk undersøkt? Kan det eksempelvis være slik at vi hindres både kunstnerisk og musikkfaglig av dogmer som har innsatt komponisten som «den første beveger» og verket som «den hellige skriften»?

Skulle vi igjen undersøke spørsmålet om musikkverkets ontologi, er det gode grunner til å prøve en annen inngang enn den som har dominert diskursen de siste 50 årene, det vil si den analytiske filosofien eller det Edmund Husserl med kritisk snert kalte *begrepsfilosofien*. Utvilsomt kan

deler av den angloamerikanske diskusjonen om musikkverkets ontologi framstå som en intern lek med filosofiske begreper. I møte med musikken som fenomen og levende praksis blir disse begrepene fattige og rigide. Det er i et forsøk på å revitalisere undersøkelsen av musikkverkets ontologiske status at jeg nå ønsker å ta utgangspunkt i en nylesning av *Das Musikwerk*, skrevet av den polske filosofen Roman Ingarden (1893–1970).

I filosofihistorien står Ingardens skrifter om kunstverkets ontologi i en særklasse. *Das Musikwerk*[1] utgjør kun en del av det større bokverket *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. I tillegg utga Ingarden flere andre bøker og artikler hvor han diskuterer kunstens estetikk og ontologi.[2] Det er ikke bare hans internasjonale status som grunnlegger av den fenomenologiske estetikken som kan forsvare en interesse for Ingardens tenkning, men også det faktum at han hadde en høy musikalsk kompetanse, noe som umiddelbart merkes i møtet med *Das Musikwerk*. Det er en musikk- og musikernær tilnærming som utgjør utgangspunktet for Ingarden. Men til tross for at *Das Musikwerk* forelå i to oversettelser til engelsk, og at Ingarden foregrep mange av de problemene som dominerte den angloamerikanske filosofiens interesse for musikkverkets ontologi, ble Ingardens bidrag langt på vei redusert til et par fotnoter i Lydia Goehrs *The imaginary museum of the musical works* (1992).[3]

I denne teksten stiller jeg to spørsmål: 1) Hva kan forklare det faktum at Ingardens tekst ikke fikk innflytelse på den angloamerikanske musikkfilosofien?2) Finnes det perspektiver hos Ingarden som kan gi en ny inngang til spørsmålet om musikkverkets ontologiske status? Disse to spørsmålene skal vi nå undersøke ved å vise at det finnes (minst) to forskjellige lesninger av *Das Musikwerk*, lesninger som kan forklare både tekstens manglende innflytelse og – paradoksalt nok – dens åpenbare relevans.

1 Roman Ingardens *Das Musikwerk* (*Musikkverket*) ble først utgitt på polsk i 1929 (de fire første kapitlene), men kom i sin endelige versjon i 1959 (på polsk). I 1962 ble den utgitt på tysk som en del av *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Det er den tyske versjonen som heretter blir brukt som referanse under tittelen *Das Musikwerk*.

2 De viktigste her er *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Ingarden, 1931), *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Ingarden, 1968), *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967* (Ingarden, 1969).

3 I 2017 utgir Lisa Giombini en bok som gir en oversiktlig presentasjon og oppsummering av musikkfilosofiens behandling av spørsmålet om musikkverkets ontologi (Giombini, 2017). Betegnende nok er Ingarden verken nevnt eller oppført i litteraturlisten.

Første lesning: Hva er musikkverket?

I 1989 ble *Das Musikwerk* oversatt til fransk av Dujka Smoje og utgitt som en egen bok med tittelen *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* (Hva er et musikkverk?). Selv om den franske tittelen ikke er korrekt oversatt, er den betegnende for det spørsmålet som en leser gjerne stiller i møte med Ingardens tekst. Og er det ikke dette spørsmålet som en ontologisk undersøkelse av musikkverket bør besvare?

Når kommentarlitteraturen diskuterer *Das Musikwerk*, ofte i form av anmeldelser av, eller innledninger til, oversettelser av Ingarden, brukes det gjerne en treleddet taktikk. Første ledd er å slå fast at Ingarden stiller spørsmålet om hva et musikkverk er. Andre ledd er å gi en kortfattet presentasjon av «Ingardens paradokser», som angivelig utgjør rammene for hans undersøkelse av musikkverkets ontologiske status. Tredje ledd er å gi svaret: Musikkverket er et intensjonelt objekt. Paradoksene presenteres gjerne som ulike svar på det overordnede spørsmålet, altså det første leddet: Hva er et musikkverk? Eksempelvis:

> Det eksisterer, men likevel ikke.
> Det er virkelig, men likevel en abstraksjon.
> Det er en konstruksjon i tid, men likevel hevet ut av tiden.
> Det er hørbart, men likevel ikke lyd.
> Og det er alt dette – samtidig.[4]

Paradoksene skaper en forventning om en metafysisk innsikt; de etablerer musikkverket som noe transcendentalt, ja nærmest u(be)gripelig. Dette inntrykket kan finne støtte i Ingardens egen innledning til *Das Musikwerk*, hvor det står: «Men så, hvordan kan en ting som verken er psykisk eller fysisk eksistere – og det selv når ingen forholder seg til det på en bevisst måte?» (Ingarden, 1962, s. 42, min oversettelse). For hvordan kan noe eksistere som ikke finnes som et virkelig objekt i verden, som ikke er psykisk, og som heller ikke betinger at vi forholder oss til det på en bevisst måte?

Svaret som kommentarlitteraturen gir, dels med støtte i Ingardens egen framstilling, er at verket er et *intensjonelt* objekt, et objekt som ikke

4 Denne listen av paradokser er hentet fra Dujka Smojes innledning til den franske oversettelsen, men en presentasjon av disse paradoksene, eller negasjonene av hva musikkverket er, finnes også i andre tekster, eksempelvis i Berger (1988), Harley (1997), Malalan (2013).

«egentlig» finnes, men som er noe vi forestiller oss. (Enhjørningen blir ofte gitt som et eksempel på et intensjonelt objekt. Den eksisterer som tankefigur eller mentalt bilde, men ikke som noe reelt i den fysiske verden.) Men hvordan kan vi forstå musikkverket som et intensjonelt objekt? Det enkle svaret er at verket er et skjematisk bilde («schematische Gebilde»), men hva som legges i dette begrepet, blir raskt uklart når vi leser kommentarlitteraturen. Og uklarheten behjelpes ikke av at Ingarden selv definerer verket som et slags individ, samtidig som han fastholder at verket ikke kan tenkes som noe konkret; det er ikke plassert i tid og rom (Ingarden, 1962, s. 82–83). For Ingarden er musikkverket «en unik sammensetning av rene kvaliteter, av lydformasjoner og av andre kvaliteter som utgjør verkets fundament» (Ingarden, 1962, s. 83, min oversettelse). Men hvordan kan vi tenke en sammensetning av kvaliteter og lydformasjoner hinsides tid og rom, ting og psyke, og likevel forstå det som et individ?

Det er fristende å lese inn en form for platonisme i Ingardens tekst, ikke minst fordi dette vil omfavne og forklare det transcendentale verkbegrepet som synes å ligge til grunn. Samtidig vil det støtte Ingardens påstand om at vi i lytteakten, i vår persepsjon av den konkrete framføringen, kan gripe «verket selv». Ut fra denne lesningen vil vi da kunne gi følgende modell: Vår lytting er betinget / er en skygge av en framføring som er betinget / en skygge av et partitur, som er betinget / en skygge av musikkverket.

Når Stephen Davies oppsummerer Ingardens tekst, representerer han et perspektiv som er hyppig gitt i kommentarlitteraturen:

> I take the point to be this: The score, as annotation, transcends the marks on paper with which it is correlated. Similarly, the performance (its themes, etc.) transcends the sound-basis which is given directly to perception. The musical work, though, is yet more abstract in that it transcends these transcendences. Moreover, whereas scores and performances are determinate in their qualities, musical works are indeterminate in permitting many possible, but equally faithful, performances. Thus, the musical work is doubly removed from the real world. (Davies, 1991)[5]

5 Men i oppsummeringen til Davies er det også en helt åpenbar feil. Det er et helt vesentlig poeng for Ingarden at partituret ikke er «determinate», men «indeterminate». Partituret er mangelfullt, og nettopp det er et viktig premiss for det som skal bli vår andre lesning.

Gitt denne forståelsen av Ingardens tekst så blir lett å argumentere for en modellikhet mellom platonismen og en fenomenologisk metode. Ved å gå fra *sanseerfaringen* av verket som framført, og til musikkverket som et rent og atemporalt intensjonelt objekt, til «verket selv», gjennomfører vi en fenomenologisk eller «eidetisk» reduksjon: Vi tar bort alle tilfeldig gitte egenskaper ved verket som sanset, og ender opp med det som utgjør «verket selv». Og betegnende nok: Forestillingen om «verket selv», som noe hevet over tid og rom, finner gjenklang i hvordan musikkfilosofien ofte framstiller komponistens arbeid. Selve komponeringsprosessen beskrives som en ren mental handling (uten bruk av instrumenter), hvor verket avdekkes som noe som åpenbart ikke er av «denne verden».[6]

Legger vi så «Ingardens paradokser» sammen med argumentet om verket som individ og komponeringen som en abstrakt mental avdekking av et skjematisk bilde, må vi konkludere med at verket er en transcendental størrelse, en idé, og samtidig tilskrive verket en rolle som musikkens «første instans». Det er dette som kan forklare hvorfor kommentarlitteraturen gjerne innskriver Ingardens begrep om musikkverket i en platonsk formlære.

Men denne lesningen er ikke uten problemer. Ingarden er tydelig på at musikkverket ikke er en idé. Hos Ingarden vil vi kunne finne et uavklart forhold mellom partitur og verk, hvor begge forklares ut fra begrepet «skjematisk bilde». Stadig påpekes det at partituret *ikke* er en del av verket, samtidig som han mot slutten av *Das Musikwerk* opererer med hele tre *forskjellige* begreper om musikkverket. Alt dette er med på å bekrefte inntrykket av et ugjennomtrengelig og delvis selvmotsigende tankegods. Stephen Davies' forbehold – «I take the point to be this» – er derfor forståelig (Davies, 1991). Det synes derimot ikke Ingardens filosofi å være.

Kanskje må vi kunne konkludere med at hvis vi vil ha Ingarden til å svare på spørsmålet «hva er et musikkverk?», vil svaret, det vil si vår første lesning, føre oss inn i selvmotsigelser, uklarheter og, i beste fall, til noen perspektiver som er langt bedre utviklet og begrunnet i andre

6 Jamfør Goodmans beskrivelse av komponistens arbeid: «The actual making of the tune is something that goes on in his head, and nowhere else» (Goodman, 1976, s. 131).

tekster innen musikkfilosofien. Det er dette som kan forklare Ingardens manglende innflytelse.

Andre lesning: Hvordan er et kunstverk?

Var vår første lesning av Ingarden basert på en strategi som stemmer godt overens med tekstens franske tittel («Hva er et musikkverk?»), vil vi nå ta utgangspunkt i perspektivet som ligger i tittelen til den første fullstendige versjonen av *Das Musikwerk*, først utgitt på polsk i 1959. Da var tittelen *Utwór muzyczny I sprawa jego tożsamości* («Det musikalske verket og spørsmålet om dets identitet»). Som vi nå skal se, vil spørsmålet om musikkverkets *identitet* gi en langt mer pragmatisk og musikernær inngang til Ingardens filosofi.

Det vi umiddelbart kan slå fast, er at spørsmålet om identitet ikke er et spørsmål om essens; det er ikke et spørsmål om hva noe *er*, men om *hvordan* noe er – til tross for endring og variasjon – det samme (*idem*).[7] Av flere grunner kan ikke svaret være partituret. Partituret er alltid mangelfullt, det kan bare fastsette noen av musikkens og verkets momenter, og selv om ikke alle av partiturets nyanser blir framført (som artikulasjon, dynamikk og klanglige, angitte nyanser), vil få hevde at en framføring ikke lenger er en framføring av verket. Dessuten vil et verk som ikke har et partitur, likevel ha identitet (eksempelvis et verk som kun foreligger som innspilt lyd). Men til tross for at partituret ikke er musikkverket, og at partituret er mangelfullt som tegnsystem, sikrer det en permanens (i likhet med et verk som kun finnes som innspilt lyd). Ett og samme verk kan bli framført selv om det skulle gå hundre år mellom hver framføring. Partituret er et tegnsystem som kan vise til «verket selv», altså til det som gir (og holder fast) *identiteten* til et musikkverk. Det som gir identitet, er det mentale bildet vi deler når vi tenker på, spiller eller hører det samme verket. La oss ta et eksempel, og riktignok ett som ikke helt faller innenfor Ingardens repertoar, men som kanskje kan illustrere spørsmålet om identitet minst like godt.

---

7 I den forstand er identitetsspørsmålet et gammelt filosofisk problem som ikke minst var sentralt for John Locke.

Jacques Brels «Ne me quitte pas» er blitt framført og innspilt utallige ganger av svært forskjellige artister. En oversikt over sangere som har «gjort denne låta til sin egen» er langt på vei en katalog over det 20. århundres fremste entertainere. For å nevne noen: Marlene Dietrich, Frank Sinatra, Tom Jones, Eartha Kitt, Madonna, Sting og Julio Iglesias. Til tross for store forskjeller mellom de ulike versjonene, aksepterer vi at dette er en og samme låt. I første omgang er ikke spørsmålet om musikkverkets identitet mer komplisert. Ingardens formulering om skjematisk bilde, og om verket som et intensjonelt objekt, dreier seg om dette: At vi er i stand til å identifisere noen musikalske momenter og formasjoner som tilhørende ett og samme verk. Her snakker vi ikke om abstrakte ideer om hva musikkverket er, men om vår evne til å gripe og gi identitet til musikk. Fordelen med dette eksemplet er at det ikke låser fast spørsmålet om identitet til *ett* språk eller én tekst (låta er oversatt til mange språk, engelsk, fransk, spansk, ja selv til norsk) eller til én bestemt harmonirekke (vi «tåler» transposisjoner til ulike tonearter og noen endringer av akkorder). Vi både aksepterer og forventer ulike måter å frasere på, ulik artikulasjon, ulik bruk av dynamikk, klang og så videre, uten at det rammer spørsmålet om verkets identitet.

Men eksemplet kan brukes til å vise en annen side av Ingardens musikkfilosofi. Vi har en evne til å identifisere og gjenkalle det skjematiske bildet av et verk vi kjenner godt, selv etter at vi har hørt kun et nærmest ubetydelig utdrag av det (på samme måte som vi kanskje bare trenger et blikk på en note for å identifisere musikken). Denne evnen kan illustrere Ingardens poeng om at «musikkverket selv» er utenfor tid og rom, eller snarere at det skaper sin egen tid og sitt eget rom. I skjemaet (når det trigges) ligger det ikke bare gjenkjenning, her finnes også en «kunnskap» om musikkens indre temporære struktur, om forholdet mellom ulike deler og fraser. Det er dette aspektet som utgjør musikkens «supertemporalitet»: Vårt (indre) bilde av musikkstykket innbefatter verkets «innebygde» temporære relasjoner. Hører vi kun et par sekunders utdrag av en låt vi kjenner godt, vil vi allerede vite eller huske at musikken består av ulike deler og fraser som vi har identifisert som det som utgjør verkets – ja nettopp – identitet.

Forholdet mellom partitur, verk og musikk

La oss nå gå litt nærmere på ordlyden i *Das Musikwerk* og se hvordan vårt eksempel «Ne me quitte pas» kan knyttes til Ingardens argumentasjon. Som vi snart skal se, vil en lesning av Ingarden bli styrt av hvilket musikkbegrep vi i utgangspunktet har. I følgende avsnitt oppsummerer Ingarden noen viktige poenger som vi nå kan ta med videre:

> Musikkverket som det intensjonale korrelatet til partituret er dermed uomtvistelig et skjematisk bilde. Som et slikt bilde forblir det uendret så lenge vi har den samme noteteksten. Man kan derfor ikke betvile dets identitet i historiens løp. At det [musikkverket som skjematisk bilde] imidlertid ikke på grunn av sin mangelfullhet kan bli oppført, så kan det heller ikke i denne formen bli hørt. Man kan bare lese partituret, og selv da vil det skje en uvilkårlig utvidelse av skjemaet gjennom de *forestilte* enkelhetene: Vi forestiller oss mer eller mindre levende, men også utydelig, hvordan helheten, altså ikke bare selve skjemaet, vil høres ut.[8] (Ingarden, 1962, s. 118, min oversettelse.)

I dette sitatet slår Ingarden fast at partituret tilbyr (fastholdelsen av) et skjematisk bilde. «Verket selv» er det skjematiske bildet. Selve partituret består kun av prikker og streker på et papir, men disse kan, når de leses, vise til det som utgjør verkets *identitet*, altså til verket som skjematisk bilde, til det som holder fast verkets identitet.

Interessant er det at Ingarden sier at «verket selv» (forstått som skjematisk bilde) kan, på grunn av sin mangelfullhet («Lückenhaftigkeit»), ikke bli hørt. Så snart vi leser eller spiller et partitur, vil det skje en utfylling av skjemaet: Vi vil umiddelbart «oversette» og fylle ut skjemaet med ikke-noterte, men (av oss) forestilte enkelheter («vorgestellte Einzelheiten»). Ja, selv i vår stille lesning av partituret vil vi kunne fylle inn og gi liv

8 «Das Musikwerk als das intentionale Korrelat der Partitur ist somit unzweifelhaft ein schematisches Gebilde. Als ein solches Schema bleibt es unverändert, so lange wir dieselben Notentexte haben. Es kann somit an seiner Identität im Verlauf der Geschichte nicht gezweifelt werden. Da es aber in seiner Lückenhaftigkeit nicht ausgeführt werden kann, so kann es auch in dieser Gestalt nicht gehört werden. Man kann nur die Partitur lesen, und auch dabei kommt es zu einem unwillkürlichen Ergänzen des Schemas durch *vorgestellte* Einzelheiten: wir stellen uns mehr oder weniger lebendig, aber auch nur verschwommen, vor, wie das Ganze, also nicht mehr das bloße Schema, klingen mag» (Ingarden, 1962, s. 118).

til noe som ennå ikke er musikk. Vi vil alltid søke å realisere partituret og det skjematiske bildet som noe helt. Hva det vil si, vil vi snart komme til.[9]

Vi har hittil tatt utgangspunkt i «musikkverket selv» som «det intensjonale korrelat til partituret». Men Ingarden tenker også at et lydopptak (eksempelvis gjort av komponisten selv) kan fungere som et partitur. Lydopptaket vil da fungere som et auditivt partitur, men hvor ikke alle detaljer ved «partituret» som innspilt lyd kan fastholdes når det brukes som grunnlag for en ny framføring. Enhver framføring vil legge til og ta vekk noe i forhold til komponistens eget opptak. Men på samme måte som et partitur vil også lydopptaket vise til skjemaet som gir verket identitet. Med andre ord: Selv om lydopptaket og partituret materielt sett er forskjellige, viser de begge til det skjematiske bildet av verket (jamfør vårt eksempel «Ne me quitte pas»).

Likevel, hos Ingarden dveler ikke musikken i det skjematiske bildet. Formuleringen om «hvordan helheten, altså ikke bare selve skjemaet, vil høres ut» viser nettopp til noe som må gestaltes som helhet og dermed som musikk. Når vi leser eller spiller et partitur, aktiviserer vi ikke bare det skjematiske bildet, vi utfører uvilkårlig en levendegjøring. Musikken skjer. Det skjematiske bildet (forstått som «musikkverket selv» og som intensjonelt objekt) er ikke musikk. Det *viser til* musikk, ikke som et abstrakt eller imaginært fenomen, men til musikk som aktivitet, som estetisk og historisk forankret praksis.[10]

Et annet musikkbegrep

Det å lese *Das Musikwerk* kan framstå som en reise med unøyaktig kart og uklar destinasjon. Nye veikryss framtvinger stadig nye valg mellom

9 Indirekte kan Ingardens framstilling av «musikkverket som det intensjonale korrelatet til partituret» forstås som en hyllest til partiturets mangelfullhet. Det er i kraft av partiturets manglende notasjonsform, altså at det kun utilstrekkelig og bokstavelig, kun skjematisk, kan gi en representasjon av musikken, at musikkverket lever – og lever så vel.

10 Ingarden selv bruker ikke begrepet praksis, av gode grunner: Som vitenskapelig term var det især etter Bourdieu og Foucault at praksisbegrepet og dets varianter (som «habitus» og «diskursiv praksis») ble videreutviklet i det 20. århundrets vitenskapsteori, filosofi og sosiologi. Når Ingarden beskriver framføringens forankring i en levende musisering, er dette likevel en beskrivelse som langt på vei definitorisk overlapper det vi kunne kalle en estetisk og sosialt forankret praksis.

det å gå mot et ideelt og abstrakt verkbegrep og det å holde refleksjonen på et musikknært og praktisk nivå. Det er altså det siste vi nå prøver. Men den veien kan vi ikke følge uten å utfordre vårt eget musikkbegrep, et begrep som gjenspeiler et paradigme, fundert på en saklig og positivistisk vitenskap, formet av teknologiske og mediale endringer og et fravær av metafysisk refleksjon (jf. Said, 1991).

Både i Ingardens referanser til litteratur og i hans beskrivelser av musikk (som fenomen) kan vi kjenne igjen et musikkbegrep som var viktig fra midten av 1800-tallet og fram til cirka 1940. Dette musikkbegrepet var fundert på forståelsen av musikk som en dynamisk kunstform bestående av (klingende) bevegelige former, av spenninger og krefter (konkretisert i harmoniske forløp, kadenser, melodikurver, rytmikk og så videre). Det er disse dynamiske formasjonene og elementene som det skjematiske bildet viser til, og som en framføring iscenesetter. Det er også dette dynamiske musikkbegrepet som kan forstås ut fra en før-husserlsk fenomenologi og med en referanse til organismetenkningen på 1800-tallet.[11]

Det skjematiske bildet viser altså til musikk forstått som et fenomen bestående av dynamiske formasjoner, av bevegelige/bevegende elementer. Uten denne henvisningen (eller realiseringen) blir skjemaet meningsløst. Det er dette som utgjør «rasteret» for skjemaets potensielle realisering, og det som komponisten *kom*ponerer (det vil si setter sammen).[12] Komponisten prøver å fastholde henvisningen til musikkens formasjoner ved å skrive et partitur. Det som fastholdes i skrift, viser til et skjematisk bilde som kan aktualisere musikkens dynamiske formasjoner.

11 Ingardens tekst representerer et tankegods, et begrep om musikk, som kan avtegne tekstens litteraturreferanser: Eduard Hanslick, Hugo Riemann, Ernst Kurth, Heinrich Schenker, Arnolf Schering. Selv Gisèle Brelet, en fransk estetiker som Ingarden leste før han utviklet de siste kapitlene av *Das Musikwerk*, representerte et fenomenologisk orientert musikkbegrep. Ingardens forhold til dette dynamisk orienterte er også et tema for Ingo Schütze i hans *Percezione Musicale e Riflessione Filosofica. La Fenomenologia della Musica di Roman Ingarden* fra 2007. Se også «In search of lost hearing: On the concept of 'musikalisches Hören' and the romantic paradigm of music» (Hovland, 2009).

12 «Musikalsk lytting» («musikalisches Hören») var en viktig term i dette paradigmet (Hovland, 2009). Som term viser den ikke primært til hvordan et musikkverk skal avkodes i en lytteprosess, men hvordan lytting dreier seg om vår evne til å omsette musikkens akustiske signaler i en aktiv og dynamisk indre lytteprosess. Ingardens viktigste fagreferanse er Ernst Kurths *Musikpsychologie* fra 1931. I dette verket oppsummeres dette paradigmets musikkbegrep på en imponerende måte.

Likevel: Det skjematiske bildet er ikke musikk, det trenger en utfylling og realisering hvor musikkens formasjoner og *musiseringens* nyanserikdom settes i spill.

Forholdet mellom partituret og det skjematiske bildet (eller «musikkverket selv») er ikke entydig beskrevet hos Ingarden, av god grunn. Dels fordi et musikkverk ikke trenger et partitur. Et opptak eller en muntlig overlevering, som i folkemusikk, vil også etablere et skjematisk bilde. Men vi kan også si at selv om partituret (eller lydopptaket) fastholder (visningen til) det skjematiske bildet, kan det inneholde både mer og mindre «informasjon» enn hva som blir konstituerende for det skjematiske bildet. Uansett vil musikkverket først bli musikk når det fortolkes, og dermed gjennomføres en prosess som «opphever» spørsmålet om partiturets og skjemaets gjensidige relasjon. Vi må videre kunne slutte at det ikke finnes et nødvendig en-til-en-forhold mellom partituret, det skjematiske bildet og verket som fortolket.[13] Men hva innebærer dette? «Musikkverket selv» er ikke musikkens utgangspunkt. Det skjematiske bildet som en komponist fester og viser til ved hjelp av et partitur, er «parasittær» på musikk som et allerede eksisterende fenomen.[14]

For å holde fast ved en musikknær lesning av Ingarden må vi tenke på musikk uten å ta utgangspunkt i musikkverket. Musikk er «alltid allerede». Det er et dynamisk fenomen, en levende praksis, det består av (potensielt sett) musikalsk meningsgivende formasjoner. Musikk former tid, og gjennom et analogprinsipp (det vil si at musikkens bevegelser analogt kan settes i forbindelse med psykens bevegelser) opplever vi musikk

13 Dette er riktignok ikke en tematikk som er utviklet hos Ingarden, men vi må kunne anta at hva og hvordan et partitur leses, og hva det fastholder som skjematisk bilde, også er utlagt for en historisk endring. Etter hvert som tidligmusikken utviklet en større kunnskap om oppføringspraksis og instrumentarium, stil og improvisasjon, endret det på forholdet mellom partitur og framføring, men også på spørsmålet om hva som nå utgjorde musikkverkets identitet (og det skjematiske bildet).

14 Ved å definere «musikkverket selv» som et intensjonelt objekt, defineres noe som bare kan få mening i kraft av (å bli til) noe annet, altså i kraft av å bli til musikk. Men da er det musikken som er det primære – musikk som aktivitet, som levende praksis. Selv om Ingarden mener at «musikkverket selv» (som rent intensjonelt objekt) er hevet ut av tid og rom, er det ikke minst ved musikkverkets evne til å modulere tid at det har sin berettigelse. Skjemaet må derfor vise til et materiale som består av bevegelige former og dynamiske gestalter. Ingardens bruk av termen «supratemporalitet» vil helt miste sin betydning hvis det ikke kunne vise til at verkets skjema konfigurerer et materiale som i all vesentlighet er knyttet til tid, som er en «kvalitativ» iscenesettelse av tid gjennom musikkens materialitet forstått som bevegelige former og gestalter.

som meningsgivende. At nye musikalske formasjoner kan utvikles i forbindelse med komponering av nye verker, vil ikke si at disse er avhengig av akkurat disse verkene. Hvis en ny musikalsk formasjon oppleves som kunstnerisk relevant, vil den få «eget liv» – den vil ikke forbli eksklusivt holdt fast av «musikkverket selv». Men vi kan også gå ut fra at en framføring ikke nødvendigvis klarer å gjenfinne de musikalske formasjonene som virket kreativt på komponeringen av verket. Verket som skjema må realiseres i musikk, forstått som et dynamisk, levende og historisk endrende fenomen.

Det er altså ut fra et dynamisk musikkbegrep at Ingarden utvikler sin filosofi, og det er dette musikkbegrepet som kommer til syne i hans musikkfaglige beskrivelser og litteratur–referanser. Hvis vi ikke leser Ingarden ut fra dette musikkbegrepet, vil store deler av hans tekst bli uforståelig, noe som langt på vei forklarer utfallet av vår første lesning, og som langt på vei kan forklare hvorfor den angloamerikanske musikkfilosofien ikke fant noen nytte i Ingardens tenkning.

Som vi har sett, var Ingardens første spørsmål hva som kan forklare at vi kan snakke om ett og samme verk. Dette spørsmålet forfølger han, metodisk og fenomenologisk. Hans utgangspunkt var ikke å spørre hva et musikkverk *er*, men å undersøke *hvordan* musikkverket er, og hva som gir det *identitet*. Identiteten til musikkverket forklarer han ut fra begrepet «skjematisk bilde». Men dette bildet har i seg selv ingen verdi, det kan bare vise ut, det vil si til musikkens dynamiske formasjoner. Partituret viser i to retninger: Mot verket som skjematisk bilde og mot en mulig realisering basert på utfylling av det som er utilstrekkelig notert.[15] Partituret gir permanens til det skjematiske bildet som utgjør musikkverkets identitet («musikkverket selv»), men som tegnsystem viser partituret bare mangelfullt til dets uendelig mange og ulike framføringer. Selv om Ingarden antar at komponisten prøver å skape et verk ut fra en ideell forestilling om hvordan verket skal framstå, vil dette målet – heldigvis – aldri kunne nås. Musikken vil alltid vokse ut over enhver ramme som settes gjennom komponistens kunstneriske intensjon. Men hva vokser det ut i?

15 Det er denne doble henvisningen som gir Ingardens teori et snev av ambivalens. Men denne ambivalensen er sakssvarende.

Det er dette spørsmålet Ingarden ikke direkte besvarer, men som avgjør og beskriver gyldigheten av hans musikkfilosofi. Denne «utvoksingen» («Hinauswächsen») viser at det musikalsk sett meningsgivende materialet ikke er i musikkverket selv (som skjematisk bilde) eller i partituret, men «der ute», altså i musikken som et dynamisk fenomen, og som en estetisk og sosial praksis. Denne utvoksingen eller visningen ut av verket er likevel ikke noe verket selv gjør. Den typen «agency» vil ikke Ingarden tilskrive verket. Men så snart partituret leses eller spilles, settes prosessen («Hinauswächsen») i gang, både hos musikeren og hos lytteren.

Flere begreper om verk

Fram til siste kapittel av *Das Musikwerk* har Ingarden utviklet en musikkfilosofi basert på hvordan man med utgangspunkt i verket som skjema bedre kan gjøre rede for hvordan vi kan ha en forestilling om ett og samme verk når historien viser at det framføres på mange og høyst ulike måter. I den forstand er det skjematiske bildet en måte verket kan fastlegges på («Fastlegen»), det vil si gis identitet. I det siste kapitlet gir han to andre innganger til en fastleggelse av musikkverket: 1) som en konkret estetisk gjenstand, og 2) som en ideell (optimal) estetisk gjenstand (Ingarden, 1962, s. 116). Hvordan kan vi forstå denne utvidelsen av verkbegrepet?

Den første fastleggelsen av verket (som skjema), altså den vi så langt har diskutert, kaller han nå det «kunstneriske bildet». Men nettopp fordi partituret bare kan feste noen kvaliteter og må la utøveren fylle inn resten, kan ikke denne «fastleggelsen» dekke det engasjementet og arbeidet som må til for å gi verket en estetisk framtoning. *Verket som framført* blir nå definert som en konkret estetisk *gjenstand*, det vil si en *realisering* av verket som kunstnerisk bilde. Men denne realiseringen må bygge på en bredere forestilling av hva verket er eller kan være, det vil si av verket som en ideell (optimal) estetisk gjenstand (Ingarden, 1962, s. 118). Likevel kan verket som ideell estetisk gjenstand aldri fastlegges i én konkretisert versjon, det vil si i én framføring. Selv ikke komponistens egen framføring kan ha status som en privilegert estetisk gjenstand (Ingarden, 1962, s. 120). Verken vi eller komponisten har rett til å hevde at man selv har

tilgang til en fullkommen, ideell framføring (Ingarden, 1962, s. 125). For verket, forstått som en ideell eller optimal estetisk gjenstand, inneholder *alle* de gyldige bestemtheter som finnes (og vil finnes) gitt ut fra det skjematiske/kunstneriske bildets ubestemtheter. Det er denne ideelle estetiske gjenstanden som utvikles – eller like gjerne utvides – når et verk «kureres» i et musikerfellesskap, når ulike skoler, tradisjoner og ledende musikere til sammen skaper og ivaretar et rikt repertoar av måter å spille et verk på. Enhver framføring, altså enhver konkret estetisk gjenstand, vil bare vise én av verkets mange mulige realiseringer.

I dette siste kapitlet av *Das Musikwerk* møter vi altså hele tre forskjellige, men gjensidig komplementerende måter for å forstå hva et musikkverk er:

1. Begrepet kan dekke det historisk uforanderlige skjematiske bildet.
2. Vi kan også tenke på verket slik det framstår konkret realisert i en framføring (som en konkret estetisk gjenstand).
3. Vi kan tenke på verket som et fellesbegrep for alle potensielle (men nødvendige) «utfyllinger» av verket som skjematisk bilde.

La oss ta et eksempel. På konsert vil en musikkritiker møte musikkverket som en reell hendelse (det vil si som en konkret estetisk gjenstand). Kritikeren vil gjerne sammenligne framføringen med tidligere innspillinger og la sin kunnskap om oppføringspraksis, musikkhistorie og estetikk få spille inn i vurderingen. Vil så kritikeren ha tilgang til verket som en fullkommen, ideell gjenstand? Det er fristende å svare ja, ikke minst hvis kritikeren har omfattende musikkfaglig bakgrunn. Likevel vil også kritikeren være farget av samtidens normer, av gjeldende oppføringspraksis og smak. For musikkverket som ideell estetisk gjenstand kan verken komponist, musiker, kritiker eller lytter holde fast ved eller «eie». Enhver (entydig) oppfatning om en riktig måte å framføre et verk på vil motsi musikkverkets status som ideell estetisk gjenstand. Ja, vi kunne faktisk si at den vil være en trussel for musikkverkets «liv».

Tar vi utgangspunkt i det kunstneriske bildet[16] som blir fastlagt i partituret, er altså musikkverket noe mer enn et skjematisk bilde eller det

16 Forskjellen mellom musikkverket selv (som skjematisk bilde) og musikkverket som kunstnerisk bilde er ikke klart framstilt hos Ingarden. Men la oss her gå ut fra at musikkverket som kunstne-

som fullendes i en konkret framføring. I tillegg må det innbefatte alle de potensielle «utfyllingsmulighetene» som ligger i verkets mangelfulle bestemmelse (både som skjema og partitur), men riktignok bare dem som er (positivt) verdifulle. Men dermed er det evig vanskelige spørsmålet om kunstnerisk verdi reist. Og Ingarden skriver:

> Den kunstneriske verdien av et verk vil kunne bestemmes som et helhetlig resultat av det verdifulle og verdiløse mangfold som aktualiserer seg i konkretiseringene. Og positivt verdifullt er [verket når] de positive estetiske verdiene vinner over de negative. Man må imidlertid kunne utelukke de mulige konkretiseringer (av verket) hvor verkets ubestemthetssteder blir fylt ut på en usammenhengende måte. Det tilkommer ethvert partitur, i det minste implisitt, at det skal finnes en sammenheng, henholdsvis en konsekvens eller en samklang.[17] (Ingarden, 1962, s. 128, min oversettelse.)

Spørsmålet om kunstnerisk verdi kan altså ikke besvares med å vise tilbake til verket selv (som skjematisk bilde), til komponistens intensjon eller til hvordan verket ble spilt historisk. Alle slike henvisninger er kontrære til «fakta», det vil si til partiturets mangelfullhet og til hva som gir verket liv, altså verkets åpenhet for nye fortolkninger. Men det er også kontrært til hvordan «verket selv» ikke kan ha noen eksistens uten dets «visning» til musikk som dynamisk fenomen og som praksis.

For svaret Ingarden gir på spørsmålet om kunstnerisk verdi, er både overraskende og talende. Kunstnerisk verdi ligger i *realiseringen* av verket, i dets estetiske konkretisering. Verket som skjema vil alltid åpne for

risk bilde innbefatter forestillingen om en realisering av musikkverket (som skjema) i en konkret framføring, men ut fra de betingelsene som gis av verket som ideell estetisk gjenstand. Da må vi også kunne si at verket som ideell (optimal) estetisk gjenstand ikke er noe som kan tilskrives verket selv, men som må reflektere musikken som et dynamisk fenomen. Med andre ord: Betingelsene for musikkverket som ideell (optimal) estetisk gjenstand ligger forut for utviklingen av verket som skjema. De ligger (alltid allerede) i musikken.

17 «Der *künstlerische* Wert des Werkes bestimmt sich als eine gewisse Resultante aus der ganzen Mannigfaltigkeit von Werten und Unwerten, die in den Konkretisationen aktualisiert werden können. Und positiv wertvoll ist dann, wenn die positiven ästhetischen Werte über die negativen Oberhand gewinnen. Nur diejenigen möglichen Konkretisationen sind von dem so verstandenen Musikwerk auszuschließen, in welchen die Unbestimmtheitsstellen auf unzusammenhängende Weise ausgefüllt werden. Denn es gehört ja mindestens implicite zu jeder Partitur, daß ein Zusammenhang bzw. eine Konsequenz oder ein Zusammenklang im Werke herrschen soll» (Ingarden, 1962, s. 128).

et mangfold av konkretiseringer. Det er musikerens oppgave å realisere et verk slik at det framstår som en verdifull konkret estetisk gjenstand. På grunn av overskuddet av muligheter er det nødvendig å skape en harmoni mellom de «utfyllinger» (som klangbehandling, frasering, dynamiske og agogiske nyanser) som alltid må frambringes. Vi kan si at musikerens oppgave er å lage en gestalt, en kunstnerisk *helhet* ut fra de gyldige utfyllingene og tilførelsene som framføringen alltid trenger. Spørsmålet om kunstnerisk verdi ligger ikke *i* «verket selv». Selv om verket som skjema kan garantere identitet og inneha kunstnerisk potensialitet, er det ingen garanti for kunstnerisk verdi hvis realiseringen er usammenhengende, ulogisk (musikalsk sett) eller «uverdig» – og det selv om framføringen er «gyldig», det vil si at partituret eller skjemaet er riktig gjengitt. Er så «musikkverket selv» nærmest likegyldig? Eller sagt på en annen måte: Finnes det ikke kvalitative forskjeller på musikkverk? Jo, men det kvalitative har å gjøre med i hvilken grad man, med utgangspunkt i verket (som skjematisk/kunstnerisk bilde), kan *iverksette* konkretiseringer som har kunstnerisk verdi. Hvis vi nå tenker på vårt eksempel, «Ne me quitte pas», vil vi kunne hevde at det er stor forskjell på kvalitet og ambisjon som ligger bak de enkelte versjonene. Jacques Brels unike fortolkning fra Radio France 10. november 1966 setter selv hans tidligere innspillinger i skyggen. Den viser hvordan en enkel låt i kraft av fortolkningen kan oppnå en sjelden musikalsk og dramatisk dybde.[18] Kunsten dveler ikke i verket, men i musikken.

Komponistens død

Argumentene er jevnt utviklet over hele teksten, men satt i sammenheng er Ingardens *Das Musikwerk* et påfallende sterkt oppgjør med det komponistsentrerte musikkbegrepet. Før franske filosofer i 1970-årene (Roland Barthes, Paul Ricœur, Jacques Derrida) erklærte forfatteren død, var komponisten for lengst lagt i jord av Ingarden. For Ingarden hevder at:

18 Men den forklarer også at komponistens egen fortolkning ikke kan være en konstant referanse. Brel selv framførte låta på mange forskjellige måter.

– komponistens egen framføring ikke kan gjelde som ideal.
– komponistens egen framføring ikke kan ha status av å være original eller ideell.
– selv den mest geniale komponist har gjerne bare en vag idé om hva som skapes.
– komponistens mening om hvordan verket skal framføres, utgjør ingen forpliktende instans.
– vi kan, i likhet med komponisten, heller ikke gripe verkets ideelle framføring.
– nye verk vil åpne for nye måter å finne løsning på gamle musikalske problemer på. De vil dermed ha «tilbakevirkende kraft», de vil farge det historiske verket som en ideell estetisk gjenstand.
– selv om komponisten bare hadde én mulig konkretisering i tankene da han eller hun komponerte verket, vil verket alltid være åpent for andre, minst like gode konkretiseringer.

Denne revurderingen av komponistens rolle er ikke en digresjon i Ingardens musikkfilosofi, den utgjør en nødvendig forutsetning. Lettest er det å forstå argumentet om partiturets utilstrekkelighet eller mangelfullhet. Gitt at ikke alt kan nedfelles i skrift, må musikeren fylle ut. Denne utfyllingen (eller «utvoksingen») er alltid hinsides komponistens mandat og mulighet for foregripelse. Poenget er at verket som estetisk gjenstand alltid vil vokse ut over den kunstneriske intensjonen som komponisten hadde. Men i hva vokser det? Og er det verket som nå overtar komponistens rolle som musikkens viktigste «aktør»?

La oss ta det siste spørsmålet først. Ingarden tilskriver ikke verket agency, men likevel «lever» musikkverket. Det skjematiske bildet komponisten utvikler (eller henviser til ved hjelp av partituret), er kun koder som viser til musikk som et dynamisk fenomen og som estetisk og sosialt forankret praksis, uavhengig av komponistens intensjoner. Hvordan kan vi forklare dette?

Igjen: Musikken skjer.

Verkets estetiske ivaretakelse skjer i musikken. Musiseringen er det primære. Det er bare i den grad musikken – forstått som et fenomen i evig historisk endring – kan gi det nytt liv, at verket «lever». Framføringen må

gi verket liv. Sonaten skaper ikke musikken, like lite som romanen skaper språket. Komponisten skaper ikke musikk, like lite som forfatteren skaper språk. Musikken *er*, før og etter verket, før og etter komponeringen.

Det er dette som kan forklare Ingardens begrep om musikkverket som ideell estetisk gjenstand. Den historiske forandringen som verket gjennomgår, er en kontinuerlig oppdagelse og aktualisering av hva verket er *i* musikken (Ingarden, 1962, s. 134).[19] Agency ligger ikke i verket, men i vår evne til å aktualisere det potensialet som ligger i verket som skjema. Dette gir muligheter – uavhengig av intensjon eller historisk opphav – til stadig fornyelse og endring. Totaliteten av verkskjemaets mulige (men «gyldige») realiseringer utgjør verket som ideell estetisk gjenstand, samtidig som det avtegner verkets gang i historien.

Men sammenbruddet av en simpel intensjonalitet går videre. For ved at verkets skjema viser til musikalske formasjoner, viser det bort fra komponistens domene og mot musikk som allerede eksisterende fenomen. Selv om komponisten har skrevet et partitur som viser til et skjematisk bilde av mulige musikalske formasjoner, har han eller hun ingen «eierett» på disse formasjonene, og langt mindre på hvordan de skal settes ut i musikk og skape en helhet. For på samme måte som forfatteren er død (for de franske filosofene) når en tekst leses, er komponisten død når verket spilles.

Der den analytiske musikkfilosofien prøver å forklare musikkverkets ontologi ut fra filosofiens begreper og kategorier, begynner Ingarden sin undersøkelse med utgangspunkt i det faktum at framføringen og vår forståelse av verket alltid er i endring. For Ingarden blir problemet med musikkverkets historisitet og framføringens mangfoldighet utgangspunktet for hans metodiske grep og estetiske perspektiv. Dette perspektivet er uforenelig med den analytiske filosofiens søken etter en allmenn gyldighet for filosofiens begreper og kategoriseringer av musikkverket. *Das Musikwerk* tar utgangspunkt i musikk som et dynamisk fenomen, avhengig av formasjoner og bevegelige/bevegende elementer, men dermed viser det også til et historisk musikkbegrep som for oss i dag er noe

19 «Der geschichtliche Prozeß der angeblichen Wandlung des Musikwerkes selbst ist in *Wirklichkeit nur ein Prozeß des Entdeckens und Aktualisierens immer neuer Möglichkeiten der zu dem Werkschema gehörigen potentiellen Gestalten des Werkes*» (Ingarden, 1962, s. 134).

fremmed. Det gjør teksten dobbelt interessant: Den peker mot en annen, men viktig forståelse av musikk – til et musikkbegrep som ikke bare kan forankre Ingardens filosofi, men som også kan gi ny innsikt i historiske musikkverk som vi i dag innordner vårt samtidige musikkbegrep. Men akkurat den innsikten kan nå slå tilbake og vise hvor vi må ta opp stafettpinnen fra Ingarden. Og igjen kan vi stille spørsmålet om verkets identitet. For viser ikke vår distanse til det historiske musikkbegrepet som Ingarden legger til grunn, at selve spørsmålet om «musikkverkets selv» – som skjematisk bilde – beror på et samsvar mellom verkets identitet og hva vi forstår som musikk? Eller sagt på en annen måte: Kan spørsmålet om musikkverkets identitet tåle at de musikalske formasjonene som dets skjema viser til, gjennomgår radikale endringer? For selv om Ingarden klarer å vise viktigheten av å se musikkverkets ontologi ut fra framføringens historisitet, låser han like fullt fast det skjematiske bildet som en ahistorisk størrelse. Og hva som berges inn i det skjematiske bildet, det vil si hvilke formasjoner som defineres som identitetsgivende, er ikke et ahistorisk spørsmål. Både tidligmusikken og samtidsmusikken kan utfordre Ingardens begrep om hva som gir verket identitet, ja selv ideen om «musikkverket selv» som konstant identitetsreferanse må kanskje utfordres.

Referanser

Berger, K. (1988). Anmeldelse av *The work of music and the problem of its identity*, av R. Ingarden, A. Czerniawski & J. G. Harrell. *Journal of the American Musicological Society*, *41*(3), s. 558–565. https://doi.org/10.2307/831467

Davies, S. (1991). The ontology of musical works and the authenticity of their performances. *Noûs*. *25*(1), 21–41. https://doi.org/10.2307/2216091

Giombini, L. (2017). *Musical ontology: A guide for the perplexed*. Milano: Mimesis International.

Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works*. Oxford, England: Oxford University Press.

Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing.

Harley, M. A. (1997). At home with phenomenology: Ingarden's «Work of music» revisited. *International Journal of Musicology*, *6*, 9–24.

Hovland, E. (2009). In search of lost hearing: On the concept of «musikalisches Hören» and the romantic paradigm of music. *Studia Musicologica Norvegica*, *35*(1), 177–195.

Ingarden, R. (1931). *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Max Niemeyer.

Ingarden, R. (1962). *Das Musikwerk. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemeyer.

Ingarden, R. (1968). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Max Niemeyer.

Ingarden, R. (1969). *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*. Tübingen: Max Niemeyer.

Ingarden, R. (1989). *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Paris: C. Bourgois.

Kurth, E. (1931). *Musikpsychologie*. Berlin: M. Hesse.

Malalan, A. (2013). La musique entre interprétation et partition. I P. Limido-Heulet (Red.), *Roman Ingarden: La Phénoménologie à la croisée des arts* (s. 69–80). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Said, E. W. (1991). *Musical elaborations*. New York: Columbia University Press.

Schütze, I. (2007). *Percezione musicale e riflessione filosofica. La fenomenologia della musica di Roman Ingarden*. Pisa: ETS.

KAPITTEL 14

Klang – musikværkets tingsmæssige grund

Øyvind Lyngseth
Aarhus Universitet og Det Jyske Musikkonservatorium

Abstract: The aim of this chapter is to discuss timbre and the quality of sound as the fundamental thingness of a musical work of art. With reference to Martin Heidegger's work *The Origin of the Work of Art* it discusses the limitations and problems of a derived music-theoretical analysis of musical artwork. It argues that in our experience of music, the phenomenon of music has always already shown itself to us in an immediate and unthematized way, conditioning our very understanding prior to any theoretical encounter. The point of this inquiry is to provide a fruitful phenomenological approach to the examination of the experience of music. An analysis of Hugo Riemann's function harmonic analysis exemplifies a kind of (pseudo) Kantian approach to the understanding of music experience. It also serves as an example of the limitations of a dichotomized and analytical approach compared to a phenomenological approach.

Keywords: musical timbre, sound, Heidegger, musical analysis, Riemann, the thingness of music

Introduktion

Denne tekst diskuterer, hvorvidt musikteoretiske analyser bør og kan tage udgangspunkt i en på forhånd defineret bestemmelse af musik, dens væsen og særlige fremtrædelsesmåde. Som et alternativ til denne tilgang præsenteres den moderne fænomenologi, der understreger, at den erfarede musik og dens væsen allerede har vist sig for mig (som et fænomen), og at denne umiddelbare dimension ved vor musikalske erfaring kan udgøre et frugtbart udgangspunkt for analyserne. Problemstillingen

Sitering av denne artikkelen: Lyngseth, Ø. (2020). Klang – musikværkets tingsmæssige grund. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 14, s. 265–283). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch14

anskueliggøres gennem en epistemologisk kritik af Hugo Riemanns funktionsharmoniske analyser, der udgøres af en form for kantiansk, distancerende og analytisk tilgang til forståelsen af den musikalske erfaring. Denne distancerende tilgang står i skarp kontrast til fænomenologien, hvor erfaringens nærheds- og umiddelbarhedskarakter udgør selve undersøgelsesområdet.

Med udgangspunkt i Heideggers analyser i *Kunstværkets oprindelse* (Heidegger, 1994) skal begrebet klang diskuteres. Der argumenteres for, at klang i denne optik kan forstås som musikkens tingsmæssige grund. Klang analyseres således som en oprindelig (før-teoretisk) og umiddelbar erfaring og forståelse.

Baggrund

Spørgsmålet om, hvad musik opstår af eller grunder på, er gennem historien blevet besvaret gennem en række formuleringer, der på forskellig vis undersøger fænomenet musik.

I Martin Heideggers indledende refleksioner i værket *Der Ursprung des Kunstwerks* (Heidegger, 1950) udlægges denne problemstilling som et spørgsmål om kunstens væsen: "Uanset hvordan afgørelsen end måtte falde ud, så bliver spørgsmålet om kunstværkets oprindelse til spørgsmålet om kunstens væsen. Da det imidlertid må forblive et åbent spørgsmål, om og hvordan kunsten overhovedet er, vil vi forsøge at finde kunstens væsen der, hvor kunst uden tvivl virkelig råder: Kunstens væsen i kunstværket. Men hvad og hvordan er et kunstværk?" (Heidegger, 1998, s. 22).

På spørgsmålet om, hvordan en analyse af kunstens væsen kan eller ikke kan gennemføres, anfører Heidegger: "Men lige så lidt som vi når frem til kunstens væsen ved at samle kendetegn på forhåndenværende kunstværker, lige så lidt kan vi nå frem til kunstens væsen ved at aflede det fra højere begreber, for også denne afledning har allerede på forhånd de bestemmelser for øje, der skal til, for at det, som vi på forhånd anser som et kunstværk, fremtræder som et sådant" (Ibid.).

Begrebet forhåndenværende dækker her over den afledte forståelsesmodus, hvor vi på analytisk vis søger at bestemme noget, der allerede er trådt ud af dets oprindelighed eller umiddelbare fremtrædelsesmåde.

Således refererer begrebet 'på forhånd' til, at spørgsmål om kunstens væsen ikke kan besvares inden for nogle 'på forhånd' bestemte analytiske tilgange til et 'på forhånd' bestemt tingsligt kunstværk. Det oprindelige refererer her til vor umiddelbare og før-filosofiske/før-teoretiske givne erfaringsverden.

Adorno reflekterer i essayet *Om forholdet mellem filosofi og musik i dag* over det nært relaterede spørgsmål om musikkens formålsrationalitet (her citeret fra den norske oversættelse): "Mye taler for at ethvert prinsipielt spørsmål om en kunstarts vesen forblir forgjeves eller munner ut i den blotte gjentagelse av dens eksistens, fordi selve spørsmålet er overtatt fra nettopp det område av selvlegitimert formålsrasjonalitet som blir suspendert av kunsten. … Den (musikken, red.) stirrer på den som hører på den, med tomme øyne, og jo mer man fordyper sig i den, desto mer ubegripelig blir dens hensikt, inntil man lærer at svaret, hvis et slikt er mulig, ikke ligger i kontemplasjonen, men i interpretasjonen: at altså bare den løser musikkens gåte som spiller den riktig, som et hele. Dens gåte aper etter betrakteren ved at den forfører ham til å hypostasere det som væren, som selv er fuldbyrdelse, en bliven, og som menneskelig bliven en adferd" (Adorno, 2003, s. 112–114).

Nu er der væsentlige forskelle mellem Heidegger og Adornos tilgange til spørgsmålet om kunstens (og musikkens) væsen, men de to citater fremfører på hver deres vis en grundlæggende kritik af de analyser af kunstens væsen, der begrænses til at være et på forhånd bestemt (et forhåndenværende) selvlegitimerende formålsrationelt paradigme. Kritikken adresserer på forskellig vis problemet med at antage, at vi gennem en distancerende, systematisk, analytisk tilgang kan gribe, favne eller erobre kunstens og musikkens væsen.

I artiklen *"Practice as Self-Exploration"* (Carlsen, 2015) relaterer bratschisten, professor ved Norges Musikhøyskole, Morten Carlsen, problemstillingen til forholdet mellem forskningen og musikeres mere intuitive tilgang:

"Furthermore, the jargon of many scientific studies feels strangely irrelevant to the artist; and the level of communication between researchers and musicians is also for this reason generally poor. Musicians tend to be overly sceptical towards theorizing and researchers may in turn lack

an understanding of the musician's more intuitive approach [...] It may indeed be that each group views the other as a threat to its own integrity. Anyhow, it is hard to see how research can truly be fruitful if it is not shared with and compared to the expertise of experienced artists and teachers. For whom is the research carried out – for the researchers themselves?" (Ibid., s. 232).

Traditionelle musikteoretiske analyseredskaber udfolder en operationalisérbar analytisk forståelse af musikkens struktur. F.eks. er den harmoniske funktionsanalyse særdeles velegnet til at opnå en dybere forståelse af den vestlige musiks (dur/mol) harmoniske struktur og vil på konkret vis kunne operationaliseres i forbindelse med udarbejdelsen af arrangementer, kompositioner og i interpretationen af disse.

Det er dog vigtigt at være opmærksom på, at operationalisérbare studier af musik også skaber en særlig forståelseshorisont, der i sig selv kan forhindre en dybere indsigt i og erkendelse af musikkens væsen. Således kan (jf. Adorno-citatet) en selvlegitimerende musikteoretisk analyse (f.eks. funktionsanalysen) ved dens anvendelsesorienterede og formålsrationelle selvlegitimering blive en dogmatisk 'fatwa'. En udtømmende formålsrationel forklaring på, at musikkens harmoniske logisk-funktionelle struktur udgør en grundlæggende mulighedsbetingelse for musikværket og den musikalske erfaring.

Den Riemannske funktionsanalyse, der stadig fremstår som grundlaget for de mest anvendte teorier inden for harmonisk analyse, blev dog ikke i udgangspunktet udformet med henblik på anvendelighed eller operationalisérbarhed. Riemanns anliggende var snarere en samtidssvarende (sidste del af 1800-tallet) musikteoretisk analyse af den musikalske erfarings epistemologiske grundlag, udfoldet inden for et ny-kantiansk paradigme (Novak, 2001, s. 45–48; Motte-Haber, 2005, s. 218–221). Riemann anskuer en akkords funktionelle betydning som værende tæt forbundet med vor logiske kognitionsevne. Musikalsk lytning var for ham ikke kun et spørgsmål om ørets, men også bevidsthedens, aktivitet.

"At forstå, hvad der følger, i relation til, hvad der gik forud, betyder, at man foretager en sammenligning (relation, sammenligning og højere enhed er begreber, som Riemann ofte anvendte med henblik på at afdække en funktionel sammenhæng). Riemnann anvendte begrebet

funktion i sin teori for at understrege bevidsthedens sammenlignende og syntetiserende evne, hvilket prægede hele hans tænkning" (Motte-Haber, 2005, s. 218 – undertegnedes oversættelse).

Fysikeren Herman von Helmholtz, der fik betydning for Riemanns tænkning, er måske mest kendt for sine psykologiske forklaringer på det menneskelige syn (som bidrog til, at han blev betegnet som ny-kantianer). Riemanns problem med Helmholtz' teori var dog, at den ikke var psykologisk nok (Pearce, 2008, s. 91). Fra midten af 1870-erne blev Helmholtz' teori interessant for Riemann, idet hans psykologiske læsning af Helmholtz fik betydning for hans psykologiske studier af musikalsk lytning[1].

I afhandlingen med titlen *Musikalsk logik* (Riemann, 1874) argumenterer Riemann for, at en logisk lov må ligge til grund for vor perception af musikalske sammenhænge, og peger på betydningen af vor bevidsthedsmæssige aktivitet i sammenligningen af tone-repræsentationer. Denne lov er for Riemann primært af psykologisk karakter (Pearce, 2008, s. 85–91). Kants transcendentalfilosofiske og -logiske analyser af vor forstand (forstandens analytik) bliver via bl.a. Helmholtz' analyser baggrunden for Riemanns forståelse af vort bevidsthedsmæssige forhold til musik.[2] Kort fortalt bliver Kants bestemmelse af årsagsbegrebet, som en a priori

1 I forbindelse med næste afsnits fænomenologiske analyse af klang som musikkens tingsmæssige grund, skal det her nævnes, at når Riemann bruger begrebet *klang* i forbindelse med *Klangvertretung,* refererer han til en akkord eller harmoni (en enkelt tone 'C' kan her repræsentere en C-dur akkord eller harmoni). (Riemann, 1882, s. 184) Denne forståelse er tydeligvis ganske anderledes end Helmholtz' tekniske definition, hvor *Klang* er en kompleks tone/harmoni, og *Ton* er den enkeltstående tone (Helmholtz, 1863, s. 39).

2 Kants analyse af en a priori syntetisk dom (f.eks. at alt det, der finder sted, har en årsag) tager udgangspunkt i kausalitetens temporalitet, som igen udgør et formale for erfaringen: Den sidste (aprioriske) del af sætningen udgør en forudsætning for den første (posterioriske) del. Herved kan der sluttes, at tidens orden består som årsagens kausalitet, selv om tiden som forløb ikke er aktualiseret som et erfaringselement (Jf. Den tredje erfaringsanalogi. (Kant, 2002, s. 189). Det er i høj grad på denne epistemologiske grund, at Riemann udleder en kantiansk inspireret psykologi, der tiltænkes at understøtte hans argumentation for, at lytning til musik er et spørgsmål om bevidsthedens (forstandens) syntetiserende evne. Det er forholdsvis oplagt at kritisere det epistemologiske grundlag for Riemanns psykologisering af Kant. At et analogt forhold mellem harmoniske funktioner i musikken og forstandens analytik skulle kunne begrunde det ene eller det andet område, var for Kant ganske uantageligt. Kants paradigme udfoldes i et transcendentallogisk og juridisk paradigme, hvor empiriske begrundelser ikke spiller nogen rolle. Forstandens analytik hører apperceptionen til, og akustiske strukturer i perceptionen syntetiseres ikke i Kants erkendelsesteori på baggrund af sammenfald mellem den almene og den transcendentale logik. For en nærmere kantiansk og ny-kantiansk analyse af disse forholdse Lyngseth (2008).

transcendental betingelse for erfaringen, hos Riemann til en forudsætning for vor erfaring af den funktionelle sammenhæng i et harmonisk forløb.

Siden Kant og 1800-tallets ny-kantianere er der løbet meget vand i åen. Kants tænkning er blevet kritiseret fra mange sider, og nye epistemologiske paradigmer har set dagens lys. F.eks. har sprogfilosofien (hvortil også Kants filosofi må regnes) budt på nye erkendelser og indsigter. Indledningsvis blev Heideggers kritiske kommentarer vedrørende en på forhånd bestemmelse af kunstværket som 'et forhåndenværende' nævnt, og ud fra den fænomenologiske traditions ståsted kan det hævdes, at Riemanns funktionsanalyse grundlæggende er af fænomenologisk og hermeneutisk karakter. Den ifølge Riemann nødvendige bevidsthedsmæssige logiske lov hører med andre ord til i et analytisk (afledt og forhåndenværende) paradigme, der overser, at musikken og det harmoniske fænomen allerede er trådt frem for mig – uafhængigt af nogen form for analytisk, kognitiv eller logisk begrundelse. Fra et hermeneutisk ståsted kan man hævde, at det harmoniske fænomen fremtræder ved en tidslig og historisk betinget forståelse (den hermeneutiske cirkel af fremtid, fortid og nutid). Relationen mellem Tonika, Dominant og Subdominant kan således fortolkes som et spørgsmål om forståelsens eksistentielle karakter. I en filosofisk-hermeneutisk sammenhæng vil dominantens forventningsfremkaldende karakter være betinget af vor forståelses grundlæggende rettethed mod fremtiden, og vor lytning til musik er karakteriseret af en historisk betinget fuldkommenhedsforventning (en umiddelbar forventning om, at musikken giver mening).

Klang – musikkens tingsmæssige grund

Riemann betonede som nævnt betydningen af vor bevidstheds kognitive evne til at syntetisere vor forstands (transcendental-)logiske struktur med det akustiske, harmoniske forløbs struktur. Vægten må i denne sammenhæng siges at ligge på bevidsthedens side. Hvad det akustiske, harmoniske forløb er i sig selv, bliver influeret af Kants filosofi ikke det afgørende spørgsmål – da vi ifølge Kant ikke har adgang til denne værens dyb. Ifølge Heidegger vil det hørte musikalske værk i Kants optik

således kun kunne bestemmes inden for den afledte, forhåndenværende forståelsesmodus (se fodnote 3).

Spørgsmålet bliver så, hvordan vi kan gennemføre en analyse af musikkens umiddelbare (oprindelige) fremtrædelsesmåde uden at tvinge analysen ind i en afledt og selvlegitimerende form, der – som Adorno udtrykket det – suspenderes af musikken selv.

I værket *Harmonilehre* (Schönberg, 1911) reflekterer Arnold Schönberg over forholdet mellem klang, harmonik, tonehøjde og lydstyrke og foregriber på sæt og vis væsentlige forhold, der med den moderne fænomenologi (fra Heideggers *Sein und Zeit* (Heidegger, 1927/2018) og fremefter) kom til at præge tidens videnskabsteoretiske diskurs. Schönbergs søgen efter andre og nye musikteoretiske forståelsesparadigmer leder ham på sporet af den umiddelbart erfarede klang og dennes betydning for vor forståelse af det musikalske værk:

"Akkorden *c-e-g-d* er bestemt mere umiddelbar end *c-e-g-h* (eller *b*). Men hvad stiller vi op med *g#*? Hvordan finder dette et sted i systemet? Som om systemet udelukkende skal bygges af tertser! Hvorfor overhovedet bygge op? Ok! Byg det op, men forvent ikke, at jeg tager dit system for mere end, hvad det er: et system for præsentation af hændelser, ikke et, der forklarer dem" (Schönberg, 1983, s. 321 –min oversættelse). Citatet kan forstås som en mere eller mindre direkte kritik af samtidens, og derved også Riemanns, distancerende og normative musikteoretiske analysemetoder.

Schönberg fortsætter: "Der findes ikke ikke-harmoniske toner – ingen, der er fremmede for harmoni, men snarere fremmede for det harmoniske system […] I musikalsk klang anerkendes tre karakteristika: tonehøjde, klangfarve og lydstyrke. Indtil nu har klang kun været målt i den ene dimension, den vi kalder tonehøjde. Forsøg på at måle de to andre dimensioner har til dags dato næppe fundet sted, og et forsøg på en organisering i et system er overhovedet ikke forsøgt. Evalueringen af klangfarve er således meget mindre kultiveret og organiseret end den æstetiske evaluering af de førnævnte harmonier. Alligevel forbinder og kontrasterer vi på dristigste vis klange med hinanden ved simpelthen at føle […] Hvordan dette relaterer til den naturlige klangs essens eller væsen, ved vi ikke, og måske kan vi p.t. knapt nok gætte om det. Jeg mener, at tonen opleves/

erfares i kraft af klangfarven, hvor én dimension er tonehøjde. Klangfarven er således hovedanliggendet og tonehøjden en underopdeling. Tonehøjde er ikke andet end klangfarve målt i én retning. Det bør således være muligt at skabe klangfarve-progressioner, der fungerer ved en form for logik, der tilfredsstiller os i 'tonehøjde-melodier'. Det forekommer som en futuristisk fantasi og er sandsynligvis kun det. Men jeg tror bestemt, at det er én som vil blive realiseret" (Ibid., s. 321 og s. 421–22).

Klangens betydning for den musikalske progression kan generelt siges at være særdeles nærværende i Schönbergs kompositioner og forekommer at være særdeles fremtrædende i f.eks. værket *Verklärte Nacht* fra 1889. Klanglige progressioner fremstår her som værende formative eller bestemmende for det melodiske forløb. Hans understregning af klangens primære betydning i forhold til andre musikalske parametre kan ses som en ansats til at gøre en mere umiddelbar musikalsk dimension til fundamentet for den musikalske analyse samt for udformningen af det musikalske værk.

I det følgende skal denne dimension diskuteres som et grundlæggende fænomenologisk forhold, hvor klang skal udlægges som musikkens umiddelbart givne, tingsmæssige grund eller fundament.

Heidegger hævder, at det tingsmæssige ved kunstværket må bringes ind i synsfeltet: "Til dette formål er det nødvendigt, at vi tilstrækkeligt klart ved, hvad en ting er. Først da kan det siges, om kunstværket er en ting, men vel at mærke en ting, til hvilken nok andet hæfter; først da kan det afgøres, om værket i grunden er noget andet og aldrig en ting" (Heidegger, 1998, s. 24–25).

Det er dog ingenlunde givet, at klang er et tingsligt træk ved musik, der på empirisk analytisk vis kan udsondres fra musikværket og det musikalske udtryk. Tværtimod skal det vises, at klang udgør en umiddelbart given og fundamental musikalsk tingslighed, der i en fænomenologisk sammenhæng må forstås som værende en grundlæggende mulighedsbetingelse for musikværket. Således skal der argumenteres for, at klang ikke tilhører musikken – som et rationelt, kognitivt eller empirisk efterviseligt aspekt af eller ved denne. Musikken tilhører den umiddelbart givne klang. Den hørte musik kan aldrig træde ud af denne klanglige givethed, dvs. træde ud af den allerede givne klang, hvilket giver anledning til at undersøge det musikalske udtryk og musikværket i lyset af

værens-spørgsmålet. Denne fænomenologiske og hermeneutiske tilgang udgør udgangspunktet for den følgende Heidegger-inspirerede søgen efter det tingsmæssige ved det musikalske værk. I Riemanns Kant-inspirerede psykologiske funktionsharmoniske analyser befinder vi os inden for det, Heidegger betegner som den forhåndenværende forståelsesmodus[3], hvilket umuliggør enhver reel søgen efter musikkens væsen (dvs. som et allerede givet fænomen). Afledte analyser af den forhåndenværende musik kan naturligvis give os værdifulde indsigter, men når spørgsmålet om musikkens væsen og musikværkets tingsmæssighed skal belyses, vil vi qua den moderne fænomenologi skulle undersøge musik som et oprindeligt og allerede givet fænomen. Spørgsmålet om det tingsmæssige ved musikværket kan i en fænomenologisk sammenhæng således ikke reduceres til empirisk efterviselige fysisk-akustiske forhold.

Heideggers refleksioner over spørgsmål om det tingsmæssige ved kunstværket samt om forholdet mellem den fænomenale verden og den tingsmæssige jord bliver her primært behandlet som en retningsangivende baggrund for analyserne[4]. I analyserne af kunstværkets tingsmæssighed inddrager Heidegger centrale aspekter og begreber, der pga. omfanget ikke kan medtages i nærværende artikel (bl.a. forholdet mellem Alétheia, sandhed, som det værendes uskjulthed, og Téchne).

Generelt kan man karakterisere Heideggers værkbegreb og tingsbegreb som noget, der samler. “Værkets værkværen består i bestridelsen af striden mellem verden og jord” (Heidegger, 1998, s. 57). Tingens samlende karakter fremtræder dog ved, at den samtidig også adskiller. Vi finder denne tosidighed i forholdet og spændingen mellem verden og jorden i *Kunstværkets oprindelse* illustreret gennem eksemplet vedrørende forholdet mellem templet (verden) og klippen (jorden). Det græske tempels søjler lukker guderne inde i deres hjem og åbner samtidig (ved denne lukkethed) templet *som* gudernes bolig - *som* en verden.

---

3 Kant bestemmer, ifølge Heidegger, bevidstheden om tilstedeværen som en bevidsthed om noget (tingene og bevidstheden) forhåndenværende. Men “Det at noget fysisk og psykisk er forhåndenværende sammen med hinanden, er ontisk og ontologisk fuldstændigt forskelligt fra fænomenet i-verden-væren. (Heidegger, 2007, § 43, s. 234)

4 Heideggers analyser af tingsbegrebet gennemgår en betydelig udvikling fra *Kunstværkets oprindelse* til hans forelæsning *Die Frage nach dem Ding* (Heidegger, 1984). Fra at være et ‘to-fold’ – et forhold mellem ‘verden’ og ‘jorden’ i *Kunstværkets oprindelse* – bliver tingsbegrebet i *Die Frage nach dem Ding* anskuet som et fire-fold (‘das Geviert’ – mennesker og guder, jord og luft).

"På og i jorden grunder det historiske menneske sin boen i verden. Idet værket stiller en verden op, stiller det jorden frem. Denne fremstillen skal her tænkes i ordets strenge betydning. Værket rykker og holder jorden selv ind i en verdens åbne. *Værket lader jorden være en jord*. … Opstillingen af en verden og fremstillingen af jorden er to væsenstræk i værkets værkværen. De hører imidlertid sammen i værkværens enhed. … Verden og jord er ifølge deres væsen forskellige fra hinanden, men er alligevel aldrig adskilte. Verden grunder sig på jorden, og jorden rager op gennem verden" (Heidegger, 1998, s. 53–54, s. 55, 56).

I en musik-epistemologisk sammenhæng kan citatets første del udlægges således: På og i klangen grunder det musikalske værk. Idet musikværket stiller en verden op, stiller det klangen frem. Denne fremstillen skal her tænkes i ordets strenge betydning. […] *Musikværket lader klang være en klang.*

Klippen (jorden), som templet står på, er ikke det samme som (den fænomenale) verden (templet), og forholdet beskrives af Heidegger som værende karakteriseret ved eller som en ridse. Denne ridse kan hverken reduceres til et forhold mellem en fysisk materiel dimension og det givne fænomen eller til forholdet mellem *væren* og *det værende* (den ontologiske difference). Med begrebet ridse er det heller ikke Heideggers anliggende at indføre en absolut spaltning mellem jorden og verden eller mellem kunst- og musikværkets tingsmæssighed og dets fænomenale fremtrædelsesmåde. Det tingsmæssige er tværtimod karakteriseret ved dets evne til at samle; i vores sammenhæng det samlende ved kunstværket/musikkens væsen.

Hvis der her var tale om, at ridsen var et udtryk for en absolut spaltning (og således noget, der ikke var samlende), ville det tingsmæssige ved musikværket kunne udlægges som lyd. Forstået som et fysisk-akustisk forhold ville lyd på en sådan baggrund fremstå som det, musik (og det musikalske værk) opstår af eller ved. Klang som musikkens tingsmæssighed kan i en fænomenologisk sammenhæng heller ikke reduceres til spørgsmålet om primære eller sekundære egenskaber ved en ting[5]. "Hvis

5 Sondringen dækker over den af Galilei (1564–1642) indførte distinktion mellem primære og sekundære egenskaber (som Robert Boyle (1627–1691) benævnede dem). De primære egenskaber er nødvendige bestanddele ved en genstand, som ikke kan borttænkes fra de fysiske objekter, medens de sekundære egenskaber udelukkende eksisterer i det oplevende subjekt (f.eks. farver, lugt, smag).

man vil bestemme tingens tingshed, er det ikke tilstrækkeligt at henvise til en bærer af egenskaber, til det sanseligt givnes mangfoldighed i dets enhed og da slet ikke til den for sig forestillede stof-form-føjning, der er hentet fra det tøjmæssige. Det vejledende og betydningsgivende for-blik for udlægningen af det tingsmæssige ved tingen må rette sig mod tingens tilhørighed til jorden" (Ibid., s. 79).

En spaltende, distancerende og afledt forståelse af musikkens væsen har været dominerende lige siden Pythagoras' teori om musikkens matematisk-akustiske væsen. Spaltningen mellem forhåndenværende kendetegn på en forhåndenværende musik og den allerede fremtrådte musik må også siges at være udgangspunktet og den gennemgående forklaringsramme i Hugo Riemanns funktionsanalyser[6]. Men som vi så det i det indledende Heidegger-citat, vil vi aldrig nå frem til musikkens (kunstens) væsen gennem analyser af forhåndenværende kendetegn på den forhåndenværende musik eller ved at aflede musikkens væsen fra højere begreber.

Betragter vi forholdet mellem klang og det musikalske værk som analogt med klippen (jorden) og templet (verden), vil klang være det, der både lukker og samtidig åbner værket. Værket/musikken lader på den ene side klang forblive klang, ligesom templet lader klippen forblive klippe, for at værket *derved* kan åbne sig *som* et musikværk (*som* en *verden*). På den anden side tillader klangen, at værket lukker sig, hvilket er en betingelse for, at det musikalske værk kan fremtræde som det, det er i hele dets væsen. Herved finder bl.a. melodi, harmoni, rytme og form sit ståsted og forankring i klangen (ligesom templet (verden) finder sit ståsted og befæstning på klippen (jorden)).

Et fænomenologisk grundlag for vor forståelse af det musikalske værk

I et fænomenologisk perspektiv vil kritikken af de ovenfor nævnte tilgange til forståelsen af det musikalske værk dog først og fremmest dreje

6 Set fra et fænomenologisk perspektiv udgør denne spaltning desuden det gennemgående problem i den musikæstetiske diskussion vedrørende forholdet mellem den såkaldt autonome og heteronome musikæstetik.

sig om, at disse lægger en forhåndenværende bevidsthed til grund for erfaringen af en forhåndenværende musik.

Denne kritik adresserer på implicit vis desuden også fraværet af et konsistent udfoldet menneskesyn (erkendelsesteori), der – som der tidligere er argumenteret for – er afgørende for validiteten af enhver musikteoretisk analyse.

Musikteorien har et betydeligt anvendelsesaspekt, hvis sigte til dels synes at være at fremsætte eksplicitte og operationalisérbare forklaringer på musikalske forhold og parametre. Der er musikfaglige og -pædagogiske gode grunde til at anerkende dette sigte, men spørgsmålet er, om dette sigte bør eller kan lægges til grund for dets erkendelsesteoretisk nødvendige forklaringsramme, eller om forholdet bør vendes om. Hvis den erkendelsesteoretiske forklaringsbaggrund fremstår som et anvendeligt appendiks eller forklaringsramme til opdagelsen af samlende kendetegn på en forhåndenværende musik, vil vi hurtigt befinde os i et analytisk og afledt forståelsesparadigme. Dette resulterer generelt i, at den musikfilosofiske diskurs fremstår som et appendiks uden reel og umiddelbar relevans for praksis.

Den fænomenologiske analyse bliver ikke udfoldet på et på forhånd bestemt musikalsk kendetegn (klang), men tager udgangspunkt i, at det tingsmæssige ved musikværket unddrager sig enhver bestemmelse som f.eks. noget fysisk definerbart, materielt forhåndenværende.

Vi har generelt en tendens til at ville gribe og begribe det givne, hvilket kan føre til, at vi taber det, vi så gerne ville gribe. Spørgsmålet bliver således, om vi overhovedet kan udlede en praksisrelevant musikteori med udgangspunkt i fænomenologien. Det kan vi, men man skal dog være varsom og lade det givne forblive åbent og undgå enhver forhåndenværende indkredsning af vor oprindelige forståelse af det allerede givne musikværk. Det er i denne sammenhæng, vi skal forstå Heideggers forsigtige og til dels metaforiske fremstilling af det tingsmæssige ved kunstværket.

I fokus for Heideggers analyser i *Kunstværkets oprindelse* er dels kunstværksanalysen (både den konkrete analyse af Van Goghs maleri af et par slidte bondesko og fænomenet 'kunstværk') og dels spørgsmålet om *oprindelse*. Oprindelsesspørgsmålet fremstår dog som det primære

og som grundlaget for kunstværksanalysen. Således er værkets primære anliggende en værensanalyse med udgangspunkt i kunstværket.

Heidegger udtalte sig meget sparsomt om musik, men i december 1944, efter at have hørt filosoffen Georg Pichts kone, den senere berømte pianistinde Edith Picht-Axenfeld, spille Schuberts efterladte B-dur-sonate, så Heidegger på Picht og sagde: *det kan vi ikke med filosofien* (Safranski, 1998, s. 355). Hvad Heidegger helt konkret sigtede til her, ved vi ikke, men i lyset af hans refleksioner over kunstværkets oprindelse kan man fortolke citatets angivelse af filosofiens grænser som et udtryk for, at filosofien aldrig kan ophæve 'ridsen' mellem den selv eller verden og jorden samt det tingsmæssige.

I *Kunstværkets oprindelse* nævnes musik, uden at det musikalske fænomen eller det musikalske værk bliver særskilt behandlet eller analyseret. I en Heidegger-eksegetisk sammenhæng er vi således nødsaget til at udlede, fortolke og forstå det musikalske værks værensmæssige konstitution i lyset af de mest centrale spørgsmål, som Heidegger adresserer i sit værk. Det spørgsmål, som Heidegger igen og igen vender tilbage til, er som tidligere nævnt spørgsmålet om det tingsmæssige ved kunstværket. Hvordan det tingsmæssige relaterer til f.eks. 'jorden' eller til spørgsmålet om, hvad en ting er, er problemstillinger, som Heidegger direkte og indirekte diskuterer gennem hele sit liv, og som relateres til en række beslægtede fænomenologiske forhold. En indgående diskussion af disse spørgsmål, forhold og begreber (f.eks. hvordan mennesket grunder sin 'boen' på jorden (Heidegger, 2000), eller hvad en ting er (Heidegger, 1984), forekommer på den ene side særdeles relevant i forhold til nærværende artikel, men vil ikke blive diskuteret her.

Uagtet at man måske kan være utryg ved Heideggers meget indforståede og ret komplicerede sprog og formuleringsmåde, er der grund til at anerkende den åbenhed som hans søgen også synes at være udtryk for. På trods af at vi måske ikke står tilbage med en fuldstændig afklaret forståelse af disse forhold, så har Heideggers analyser af det tingsmæssige angivet en retning, der synes at rumme en række interessante perspektiver (der stadig inspirerer til nye epistemologiske refleksioner over f.eks. tingsbegrebet[7]).

7 Se f.eks. Graham Harman (2018) og 'den objektorienterede ontologi'.

Vores opgave bliver at undersøge, hvordan det tingsmæssige ved musikværket på implicit vis kommer til udtryk som et anonymt, men samtidig formativt forhold. Med andre ord så bliver udfordringen at undersøge, hvordan klang på implicit vis har fået betydning for udformningen af konkrete kompositioner samt for fortolkningen af disse.

Beethovens violinkoncert kan tjene som eksempel. Koncerten er skrevet i D-dur, der er violinens klangligt set mest åbne toneart. Den er gennemgående præget af skalaer og treklange (i forskellige udformninger), hvilket er med til at understøtte et klangligt samt generelt åbent, klart og afklaret musikalsk udtryk. Allerede i solostemmens første frase bliver dette åbne og klangligt set klare udtryk manifesteret gennem det oktaverede tonale forløb.

Det forekommer problematisk heraf at slutte, at disse forhold på eksplicit vis har været formative for Beethovens arbejde med koncerten, men det er på samme tid ikke videre spekulativt at hævde, at klang synes at have været en – måske implicit, skjult og anonym – baggrund for koncertens udformning.

Det er undertegnedes personlige og musikfaglige erfaring, at dette klanglige og kompositionsmæssige forhold udgør et særdeles væsentligt karaktertræk ved violinkoncerten. Fremstående violinister og musikere[8] tilkendegiver også i samtaler herom, at dette forhold må anerkendes som et væsentligt interpretationsmæssigt aspekt og er en betydelig og umiddelbar instrumentalfaglig udfordring.

I artiklens sammenhæng kan dette klang-kompositionsmæssige aspekt forstås som en afklaring af Beethovens eget forhold til det tingsmæssige ved værket – klang. Dette kan naturligvis føre videre til en spørgen ind til, hvilken betydning Beethovens døvhed havde for hans kompositioner.

Hector Berlioz' symfoniske værk *Harold en Italie*, hvor bratschen har en koncerterende solo-rolle, kan også anskueliggøre klang som et kompositionsformativt tingsmæssigt grundlag. Når Berlioz lader bratschens mellemregister indtage en solistisk rolle i værket, er der allerede etableret et klangligt udgangspunkt, der bliver formativt for både

8 F.eks. Kubelik Trio.

instrumentation, form og dynamik. Det forekommer desuden meget vanskeligt at udskille dette fra andre musikalske elementer som f.eks. melodik, harmonik og rytme, da det samlede udtryk på væsentlig vis forenes i den klangligt udformede gensidighed mellem det store symfoniorkester og bratschen.

Det er i denne sammenhæng interessant at bemærke, at Berlioz i udgangspunktet var ret tilbageholdende over for Liszts forespørgsel om at få tilladelse til at transskribere værket til klaver og bratsch. Berlioz mente ikke, at klaveret kunne gengive værkets grundlæggende musikalske udtryk. Efter gentagne forespørgsler og efter at have tilbudt Berlioz de 600 francs, som udgiveren Hoffmeister i Leipzig havde tilbudt Liszt for arbejdet, gav Berlioz (efter to år) Liszt sin tilladelse. I et brev fra 4. juli 1852 anmoder Berlioz om, at Liszt udelader de i introduktionen arpeggierede termolos i venstre hånd som slørede basstemmerne. Han bad også Liszt om ikke at lægge noget til i bratschstemmen, der ikke var i originalen. "The viola must remain rapt in its sentimental brooding. All else is foreign to it; it witnesses the action, but does not take part in it" (Condé, 1986). Hvorvidt bratschen i Liszts transskription bevarer denne bevidnende karakter i forhold til det, der udfoldes i orkesteret/klaveret, vil naturligvis være et spørgsmål, som det er op til den enkelte tilhører at besvare. Det er dog undertegnedes erfaring, at denne dimension i høj grad går tabt i Liszts transskription, og at bratschen her på en helt anden og aktiv (og ikke 'blot' bevidnende) måde relaterer til klaverstemmen. Det er i væsentlig grad den klanglige, og i vores sammenhæng tingsmæssige dimension, der bevirker denne væsentlige ændring i værkets karakter og musikalske mening.

Præludiet i Johan Sebastian Bachs C-dur-suite for solo-cello kan fortolkes som en harmonisk udfoldelse af C-durs klanglige karakteristika på en cello, der angiver det tingsmæssige grundlag for de følgende danse-karakteristiske satser. Den indledende C-durskala og f.eks. det arpeggio-udformede harmoniske forløb (ca. midtvejs i satsen) udgøres af en klangfremstilling (i en fænomenologisk fortolkning den klangharmoniske rettethed og tidslige – dvs. hermeneutiske – struktur af fremtid, fortid og nutid), der primært og oprindeligt tegner et dynamisk og klangligt set progressivt forløb. Det klanglige/tingsmæssige grundlag for

kompositionen og musikfremførelsen vil desuden og derfor fremstå på en afgørende anderledes måde ved en fremførelse på en bratsch[9].

I en musikers arbejde med et 'rent instrumentalværk' vil det altid være interessant at forholde sig til spørgsmålet om, hvad værket eller satsen handler eller drejer sig om. Der kan dog sjældent gives et eksplicit, alment eller universelt svar på dette spørgsmål. Værkets harmoniske, melodiske, formmæssige eller rytmiske struktur kan, som et forhåndenværende anliggende, naturligvis angive interessante pejlemærker, som musikeren kan indlemme i refleksionerne over og interpretationen af værkets 'væsen'. Værkets klanglige dimensioner vil dog primært fremstå som upåfaldende og anonyme aspekter i den faktiske musikfremførelse. Musikere vil generelt genkende dette forhold som en særdeles væsentlig del af musikudøvelsen. Det kan dog ofte være svært at se, at denne upåfaldende del af musikfremførelsen i dens umiddelbare nærhedskarakter rummer et relevant svar på spørgsmålet om, hvad værket handler om. Her giver fænomenologisk funderede analyser af værkets tingsmæssige klanggrundlag interessante og almindeligt genkendelige svar på spørgsmålet om, hvad værket handler om – dvs. et svar på spørgsmålet om værkets væsen – i dets umiddelbart erfarede fremtrædelse.

Fænomenologien forekommer at være det eneste paradigme, hvor klang – som det tingsmæssige ved musikværket – ikke reduceres til en distanceret erfaringsmæssig kvalitet. Heideggers noget metaforiske udlægning af det tingsmæssige ved kunstværket kan forstås som en tilbageholdenhed i forhold til vores generelle trang til at erobre det allerede givne, når vi nærmest spontant griber og be-griber dette som et forhåndenværende. Spontaniteten grunder i denne sammenhæng på vores umiddelbare, men dog historisk-kulturelt betingede søgen efter at indfange fænomenet i en objektiviserbar, almen og empirisk funderet forhåndenhed.

9 Bachs suiter for solo-cello indtager i dag en central plads også i bratschlitteraturen.

Afsluttende refleksioner

Ved at lade den musikteoretiske epistemologi tage udgangspunkt i vor umiddelbare erfaring af musikværket vil man kunne adressere *nærværende* problemstillinger, forhold og spørgsmål.

Fænomenologiens modstand mod vor almindelige trang til at erobre musikfænomenet kan i en musikteoretisk sammenhæng måske give os fornemmelsen af, at vi taber det, vi havde i hånden. Men spørgsmålet er dog, hvorvidt vi nogensinde har haft musikkens væsen i vor hånd, eller om vi nogensinde kommer til at kunne gribe og erobre dette. Tager vi Morten Carlsens indledningsvist anførte kritik alvorligt, vil vi både i forhold til tilhørere, musikeres intuitive erfaring med musik og musikteoriens væsens-analyser skulle anerkende, at musik og det musikalske værk er et allerede givet fænomen, der må forstås og analyseres som netop sådan.

Carlsens kommentar om, at der i forskningen synes at mangle en forståelse for musikeres mere intuitive tilgang til musikkens væsen, kan med fordel skærpes yderligere. Der synes at mangle en anerkendelse af, at epistemologien er et nødvendigt udgangs- og omdrejningspunkt for analyser af musikkens væsen, og at dette udgangspunkt må tage afsæt i vor allerede nære og umiddelbare erfaring af musik.

En fænomenologisk funderet musikteori muliggør en nærværende (og ikke distancerende) tilgang til vor forståelse af musikkens væsen. Herved erstattes forestillingen om, at det netop er det distancerende ved analysen, der skal sikre dens epistemologiske validitet med anerkendelsen af, at musikkens væsen kun kan undersøges i et nærværende, åbent (og i Carlsens ordvalg intuitivt) og oprindeligt forståelsesparadigme.

I denne tekst er der ikke fremført en specifik musikteoretisk kritik af (forhåndenværende) musik og hørelærerelaterede teorier om f.eks. harmoniske relationer eller musikalsk form. Riemanns funktionsanalyse er som sådan ikke problematisk og fremstår (i forskellige udgaver) stadig som betydningsfuld og anvendelig. Men når man uden videre accepterer en form for naiv realisme (jf. Riemanns psykologiske fortolkning af Kant) som en validerende baggrund for funktionsanalysen, vil den musikalske analyse mangle det niveau, som det var dens anliggende at undersøge og forstå.

Referencer

Adorno, T. (2003). *Musikfilosofi*. Oslo: Pax Forlag.

Carlsen, M. (2015). Practice as self-exploration. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations music, education and personal developmen*t (s. 229–242). Dordrecht: Springer.

Condé, G. (1986). *Harmonia mundi s.a.*, Arles: Mas de Vert.

Harman, G. (2018). *Object-oriented ontology: A new theory of everything*. UK: Penguin.

Heidegger, M. (1984). *Die Frage nach dem Ding; Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen* (1935/36) (Gesamtausgabe 41). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, M. (1950). *Der Ursprung des Kustwerks.* Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.

Heidegger, M. (1988). *Kunstværkets oprindelse*. København: Samlerens bogklub, Gyldendal.

Heidegger, M. (2000). *Sproget og ordet*. København: Hans Reitzels Forlag.

Heidegger, M. (2007). *Væren og tid*. Aarhus: Forlaget Klim.

Heidegger, M. (2018). *Sein und Zeit.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. (Opprinnelig utgitt 1927)

Helmholtz, H. von (1863). *Die Lehre den Tonempftndungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (3. Udg.). Braunschweig: Vieweg.

Kant, I. (2002). *Kritik af den rene fornuft.* Frederiksberg: Det lille forlag.

Lyngseth, Ø. (2015). Strygerspillets fænomenologi. Indledende undersøgelser til en fænomenologisk funderet strygerpædagogik. Et fænomenologisk bidrag til den praktiskmusiske pædagogik. *Studier i Pædagogisk Filosofi*, [S.I] *3*(2), 35–60.

Lyngseth, Ø. (2008). Musik og anskuelsesformer. En Cassirer'sk undersøgelse af perceptuel mening og betydning. I M. Rasmussen (Red.)*, Æstetik og Naturoplevelse*. Aalborg: Aalborg Universitet og Academic Publisher.

Motte-Haber, H. de la (2005). Musikalische Logik. Über das System von Hugo Riemann. I H. de la Motte-Haber & O. Schwab-Felisch (Red.), *Musiktheorie* (s. 203–229). Lilienthal, Laaber.Laaber.

Novak, A. (2001). Wandlungen des Beriffs musikalische Logik bei Hugo Riemann. I T. Böhme-Mehner & K. Mehner (Red.), *Hugo Rieman Musikwissenshaftler mit Universalanspruch* (s. 37–48). Cologne: Böhlau.

Pearce, T. (2008). Tonal functions and active synthesis: Hugo Riemann, German psychology, and Kantian epistemology. *Intégral*, 22, 81–116.

Riemann, H. (1874). *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*. Leipzig: CF. Kahnt.

Riemann, H. (1882). Die Natur der Harmonik. I P. Waldersee (Red.), *Sammlung Musikalischer Vorträge* (vol. 4, s. 157–190). Leipzig: Breitkopf und Härtel.
Safranski, R. (1998). *En mester fra Tyskland, Heidegger og hans tid*. København: Samlerens Bogklub.
Schönberg, A. (1983). *Theory of harmony*. Berkley: University of California Press.
Schönberg, A. (1911). *Hamonilehre*. Leipzig: Universal Edition.

KAPITTEL 15

Nuets responsivitet – når det fremmede og det uperfekte setter premissen! Et filosofisk essay om musikalsk improvisasjon

Karette Stensæth og Bjørn Kruse
Norges musikkhøgskole

Abstract: As we improvise in music and become increasingly engrossed in the activity, we are intuitively engaged in a playful negotiation of various aesthetic possibilities in the Now. We are in a state where random impulses and irrational, unintentional actions become key premise providers along with everything we have learned through knowledge and experience. This essay reflects on the responsiveness of the Now in musical improvisation. We ask: What does the experience of the Now offer? Does it come with any kind of ethics and accountability and, if so, what kind and to whom does it apply? In our elaborations we are influenced by our own experiences of, and reflections on, compositional and music therapeutic practice. We refer to the theory of musical improvisation and early interaction, and also philosophical texts, especially those by Mikhail Bakhtin. We suggest that the responsiveness of the Now in musical improvisation is a mindset that challenges us both ethically and aesthetically. It does so by seeking creative satisfaction, joy and insight, taking shape through sensory perception that is close to intuition, mimesis and imagination. Its meaning remains unfinalised and foreign to us. It is also risky and is situated on the boundary between music and performer, between performer and other performers, and between the past and future of our actions. The ideal is to strive for a Now that can be experienced as the right now but also as a Now that suits the responses we try to find room for when we improvise.

Keywords: the now, responsiveness, musical improvisation, Bakhtin, ethics, aesthetics

Sitering av denne artikkelen: Stensæth, K. & Kruse, B. (2020). Nuets responsivitet – når det fremmede og det uperfekte setter premissen! Et filosofisk essay om musikalsk improvisasjon. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 15, s. 285–299). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch15

Introduksjon

Når vi improviserer musikk og blir stadig mer oppslukt av aktiviteten, engasjeres vi intuitivt i en lekende forhandling om ulike estetiske muligheter. Vi befinner oss i en tilstand hvor tilfeldige impulser og irrasjonelle, utilsiktede handlinger blir sentrale premissleverandører sammen med alt vi har lært gjennom kunnskap og erfaring.

I dette essayet spør vi: Hva tilbyr disse øyeblikksmulighetene som vi fanges i? Følger det med noen form for etikk og ansvarlighet, og i tilfelle hva slags, og for hvem gjelder det? Vi vil knytte an til teori om musikalsk improvisasjon og tidlig interaksjon, men også til filosofiske tekster, særlig tekster av Mikhail Bakhtin, som vi begge er inspirert av. Men essayet springer også ut fra egne erfaringer med og refleksjoner over kompositorisk og musikkterapeutisk utøvelse.

Nuets responsivitet

Hva forstår vi med «nuets responsivitet»? Siden vi snakker om musikk og improvisasjon, kan vi kanskje si at det handler om mulighetsresponser vi som mennesker og medmusikere står overfor i et her og nå. Med «nuets responsivitet» sammenfaller også to hver for seg komplekse dimensjoner: tid og dialog. Men først: Hva *er* responsivitet?

Responsivitet

Vår forståelse av begrepet responsivitet er inspirert av Mikhail Bakthins dialogfilosofiske utlegninger. Verden vi lever i, er ifølge Bakhtin en kommuniserende og personifisert verden, en verden som kommuniserer *gjennom* oss, fordi vi får den til å kommunisere med oss på en bestemt måte. Når vi kommer verden aktivt i møte, åpner den seg for oss slik at vi kan utforske og skape intersubjektiv mening. Kunsten har en spesiell oppgave i så måte: «There is an inner connection between art and life. This inner connection affords responsiveness to others, events, and the world – one that requires an aesthetic and ethical emphasis!» (Bakhtin, 1990, s. 2).

Responsivitet er nært forbundet med Bakhtins begrep «answerability», som inkluderer ulike former for ansvarlighet, som vi kan forstå som svarevne og svarvilje. Det dreier seg om en *ansvarlighet* som påkaller estetisk og etisk handling for og med andre: «A response to become responsive, insists on action, not in the sense of problem-solving, but in the sense of relating to one another.» (Bakhtin, 1986, s. 166)

Vi befinner oss i et kontinuerlig og aktivt responsivitetsforhold til andre, og fordi vår plass i verden er unik, har vi også et ansvar for å delta i den på en personlig og autentisk måte. Dette forstås ikke utelukkende teoretisk, men også som et individs konkrete responser på faktiske personer i spesifikke situasjoner.

Responsivitet omfatter dermed relasjonell og kreativ handling – for oss selv, selvfølgelig, men også på andres vegne. Igjen: Kunst er avgjørende, ikke som en isolert størrelse, men som en integrert del i oss, sammen med kunnskap og livet selv. Slik blir responsiviteten ikke mekanisk og overflatisk:

> The three domains of human culture– science, art, and life. This union, however, may become mechanical, external. And, unfortunately, that is what most often happens. The artist and the human being are naively, most often mechanically, united in one person; the human being leaves «the fretful cares of everyday life» and enters for a time the realm of creative activity as another world, a world of «inspiration, sweet sounds, and prayers». And what is the result? Art is too self-confident, audaciously[1] self-confident, and too high-flown, for it is no way bound to answer for life. And, of course, life has no hope of ever catching up with art of this kind. «That's too exalted for us» – says life. «That's art, after all! All we've got is the humble prose of living.» (Bakhtin, 1990, s. 1)

Så selv om kunsten og livet er atskilt, kan vi gjennom responsivitet sikre en ekte, autentisk og indre helhet – inni oss selv:

> Art and life are not one, but they must become united in myself – in the unity of my answerability. I have to answer with my own life for what I have experienced and understood in art, so that everything I have experienced and understood would not remain uneffectual in my life. (Bakhtin, 1990, s. 2)

1 «Audaciously» kan oversettes til «dumdristig».

Spørsmålet er: Hvordan kan dette ta form i vårt levde liv? Filosofien til Bakhtin er kompleks, og det er ikke like lett å forstå hva hans filosofiske utlegninger betyr, for eksempel for metodologiske innretninger. I vår videre framstilling vil vi skille mellom to nivåer på responsivitet:

1) Et metateoretisk nivå: Her forstås responsivitet noe som er gitt, naturlig.
2) Et anvendt nivå: Her forstås responsivitet som et dialogisk ideal, som noe det er verdt å strebe etter, mot monologiske krefter. Som ideal erkjenner vi samtidig at responsivitet noen ganger også involverer monolog.

Selv om nivåene går inn i hverandre, vil vi først og fremst ta for oss metateoretisk nivå (1), men vi vil også nevne aspekter der vi mener responsivitet kan opptre, på anvendt nivå (2).

Responsivitet som noe naturlig

Responsivitet som noe gitt, naturlig, blir nærmest synonymt med vårt filosofiske syn på improvisasjon, da som en medfødt evne og ferdighet som styrer vår atferd og våre handlinger gjennom hele livet.

Som mennesker improviserer vi jo kontinuerlig, mer eller mindre bevisst, gjennom lynraske prioriteringer av alternativer som uavlatelig byr seg. Beslutningene vi tar i øyeblikket, er styrt av både kropp og sinn i et samspill mellom tanke og intuisjon, basert på kunnskap og erfaring. Ifølge psykodynamiske teorier handler denne improvisatoriske beslutningsprosessen om «samspillet mellom motiver, drifter, behov og konflikter, både på det bevisste og det ubevisste plan» (Sætrevik, u.å.)[2]

Fra livets spede begynnelse er vi i gang med å sortere og lagre sanselige inntrykk i en uendelig kompleks verden av sanselighet. Det oppstår umiddelbart et behov for å skape orden i det som synes kaotisk, for å

2 Hentet 25.10.2019 fra https://satrevik.weebly.com/uploads/3/5/4/8/3548371/personlighetsteori.pdf

danne seg forestillinger om det ubegripelige, for slik å kunne erfare en trygg og noenlunde forutsigbar tilværelse.

Samtidig, for å opprettholde interessen for den sanselige og kreative utfoldelsen, som er den magnetiske drivkraften ved improvisasjon, er ikke målet å temme kaoset. Det handler heller ikke om en oppgave som skal løses, eller om noe vi vil forstå fullt ut. Målet er at både orden og kaos er til stede i det dynamiske samspillet som disse utløser gjennom improvisasjon. Det er mens vi befinner oss i denne spenningen, at vi tilbys muligheter som blir kontinuerlig gjenstand for våre handlingsvalg. Denne temporære og eksistensielle tilstanden danner ståsted for stadig videre utforskning og opplevelse.

Vital improvisasjon

Denne tilstanden kan også forstås som et slags iboende kroppslig-relasjonelt og eksistensielt fundament. Vi tenker da på Daniel Stern (2010), som beskriver det første samspillet mellom spedbarn og forelder som vitalitetserfaringer. Dette er erfaringer som gir en manifestasjon av livet selv og av det å være i live. Intuitivt og ubevisst, og ved å ta opp i seg og gjenta spedbarnets uttrykk i likt tempo, styrke eller intensitet, svarer forelderen på barnets smil, stemme, gjesping, vugging og veiving med hendene, slik at spedbarnet oppfatter det. Apropos ansvar: Den voksne toner seg med andre ord inn på barnets følelsestilstand (affektiv inntoning) (Stern, 2010).

Stern tyr til begrepet vitalitets*former*, som ikke er spesifikke følelser, men som dreier seg om psykologiske, subjektive fenomener som oppstår i møte med slike dynamiske hendelser. Opphavet til opplevelsen av vitalitet er for eksempel bevegelse (som er primær og inkluderer mentale bevegelser), kraft, tid, rom og intensjon. Sammen danner disse en helhet, en «gestalt» (Stern, 2010, s. 4–5).

Det er denne dynamiske helheten som tilbyr samskaping av estetiske erfaringer, både av eget og den Andres uttrykk og av verden rundt. Stern hevder at det ikke bare er levende vesener, men også temporal kunst som tilbyr slike opplevelser av vitalitet. Musikalske uttrykk som crescendo, descrescendo, accelerando, diminuendo, forte, pianissimo, largo presto og så videre kan godt brukes for å beskrive vitalitetsformer. En opplevelse

av glede kan dermed ifølge Unni Johns (2012, s. 31) «inneholde en lang rekke ulike temporale omskiftelige mønstre av f.eks. svevende, kraftfull, minkende, stigende osv.». Vitalitetsformer gjelder med andre ord «alt» og er derfor med på å forme opplevelser kontinuerlig. Stern (2000) sier også at denne måten å erfare seg selv og samvær med andre på fungerer som et prinsipp for å organisere alle menneskelige hendelser hele livet. Det interpersonlige planet blir mer sofistikert etter hvert, og slik utvikles både det subjektive og det intersubjektive feltet. Stensæth (2017, s. 3) drar linjer fra alt dette til begrepet «kommunikativ musikalitet», som vi kan forstå som en slags fundamental prototyp som holder sammen «the mutuality constructed through speaking, moving, and 'being with' persons in a social world» (Stensæth, 2017, s. 31), som igjen er en premiss for intersubjektivitet.[3]

Intensjonal relasjon

I musikkterapi vil relasjonen være avgjørende for behandlingsresultatet. Den blir en ramme og mulighet for utvikling og endring, og den innebærer ifølge Unni Johns (2008, s. 68) en «*intensjonal* anvendelse av relasjonen».[4] Den musikalske improvisasjonen blir nøkkelen til å anerkjenne og tydeliggjøre klientens subjektive bidrag. I slik improvisasjon knyttes responsivitet til teorier om musikalsk improvisasjon, kreativ aktivitet og oppfinnsomhet med samspillsteorier fra utviklingspsykologien, slik som disse om vitalitetsformer og kommunikativ musikalitet.

Selv om søkelyset i terapi (og pedagogikk for den saks skyld) rettes mot klientens helse (eller elevens læring), betyr ikke dette at terapeut eller lærer må utslette seg selv eller sin egen integritet. Tvert imot: For å etterstrebe responsivitet fordres også her en personlig og autentisk handlemåte. For å få til dette blir idealet å tvile på (men ikke glemme) seg selv og sin kunnskap. For først slik kan hun åpne tilstrekkelig opp for å slippe

3 Stensæth henviser her til til Gary Ansdell og Mercedes Pavlicevis (2005). Begrepet «kommunikativ musikalitet» stammer fra Stephen Malloch og Colwyn Trevarthens «2009).

4 Johns henviser her til Birgit Svendsen. Se mer i Johns (2008). Johns har samarbeidet med Svendsen, bl.a. i boken Svendsen, B., U. T. Johns, H. Brautaset & I. Egebjerg (Red.) (2012). *Utviklingsrettet intersubjektiv psykoterapi med barn og unge.* Oslo: Fagbokforlaget.

den Andre til. Dette igjen krever både artisteri (Schön, 1983), som vi vil beskrive som performativitet, og en «nuets etikk», eller det Stensæth (2017) omtaler som nærhetsetikk og situasjonsetikk.

Performativitet og flerstemmighet

Performativitet har to aspekter. Ett er det Schön (1983) kaller for praktisk handlingskunst, som er å implementere en handling slik at den blir til en samhandling. Det andre aspektet er kunsten å improvisere på en slik måte at basis skapes for nye handlinger og samhandlinger. Bakhtin; dialogens mål er å holde dialogen levende, pågående.

Som en måte å gå inn i det performative på kan man som musiker forestille seg at man stiller seg selv til rådighet ved å være et verktøy for responsivitet ved å låne ut sin personlighet til improvisasjonen, for eksempel ved å ta på seg en (symbolsk) maske. Alternativt kan hun spille med to stemmer, nærmest som en buktaler, der en stemme representerer ens egen og den andre en annens (alias buktalerdukken). Dukkestemmen kan smelte sammen personlighetstrekk fra andre stemmer. På denne måten innlemmes noe som er kjent, men som samtidig også er noe nytt.

Det vi snakker om her, ligner på det som skjer i en improvisasjon når vi som musikere bruker teknikker som speiling, imitasjon, karikering og så videre når vi improviserer. Maske- og buktalermetaforen er derimot ikke det samme som speiling og imitasjon, men er inspirert av ideen om flerstemmighet hos Bakhtin, det vil si at kommunikative hendelser inneholder spor av mange stemmer, både i fortid og fremtid. Idealet blir da at vi som musikere anerkjenner medspillernes intensjoner som flertydige, for eksempel som *både* alvorlige og latterlige. For tvetydigheten gir næring til responsiviteten og driver den videre.

Nuets etikk

Nuets etikk, forstått som nærhetsetikk eller situasjonsetikk, fordrer en felles forståelse av en situasjon og at noe oppleves som delt mellom den ene og den andre parten. Avstanden er nær, så nær at partene kan tolke hverandres ansikt. Ansikt-til-ansikt-posisjonen er sentral for Emmanuel

Levinas (1989, 1998), som nærmest forklarer den som en primærsans som ligger bak all meningskonstruksjon.

Vi forstår derimot den Andres ansikt som et symbol på noe uendelig og abstrakt som kaller på et etisk og moralsk ansvar i oss til å respondere aktivt (Stensæth, 2017). Et slikt perspektiv forfekter et syn på intersubjektivitet som noe som ikke handler om å skulle se den Andre som lik seg selv. Det handler om å respektere den Andre som annerledes, og å respondere på denne annerledesheten. Ved å komme den Andre aktivt i møte – ansikt til ansikt – og anerkjenne det som er annerledes og fremmed, skapes noe nytt og spennende som er produktivt for responsiviteten.

Å empatisere så mye med den Andre slik at en selv viskes ut, er også en misforståelse. For det er (igjen) kun ved å opptre personlig og med integritet at en selv kan bidra responsivt. Grensen for Selvet er da ikke Jeg-et. Det er heller ikke et Jeg som smelter sammen med et Du, men Jeg-et *i interaksjon* med Du-et (se mer i Stensæth, 2017).

Nuets etikk, slik vi beskriver den i relasjoner vi skriver om over, kan på mange måter overføres til relasjonen mellom en musiker og hennes musikalske improvisasjon.

Relasjonen mellom intuitive og bevisste handlinger

Tradisjonelt forstår vi musikalsk improvisasjon som «å improvisere over noe», en oppgitt melodi eller rytmisk mønster, det vil si å variere på noe som er kjent. Det gjelder da å holde fast på den opprinnelige ideen mens man improviserer slik at den ikke går tapt, verken for utøver eller lytter. I dagens improvisasjonsmusikk kan det også bety at utøveren tar utgangspunkt i det materialet som til enhver tid oppstår i øyeblikket. På denne måten blir musikken mer uforutsigbar, utforskende og overraskende. Her gjelder det å hente fram materialets kunstneriske potensial og skape et overbevisende troverdig uttrykk av det som umiddelbart synes uvesentlig.

En musiker som improviserer, befinner seg i en kontinuerlig dialog mellom sine intuitive, underbevisste impulser og sine strategiske, bevisste handlinger. Det er altså snakk om relasjonen mellom to bevisstheter som veksler lynraskt mellom å styre improvisasjonens gang i det øyeblikket

musikken utfolder seg. Denne vekselvirkningen, eller oscilleringen, skaper en energi som driver den kreative prosessen.

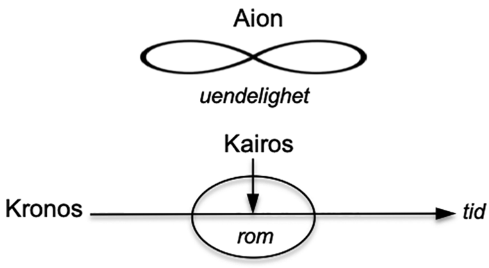
Denne dynamiske tilstanden av kreativitet skjer ikke uten at den står i et forhold til en umiddelbar fortid og fremtid. Tidsaspektet spiller her inn som en ufravikelig dimensjon i prosessen med å danne seg en forståelse av improvisasjonens dynamikk.

Den improviserende handlingens utfoldelse i et «nu»

En fascinerende tankemodell er å knytte an til historiske forestillinger om tid og den subjektive opplevelsen av temporalitet, det som har med tid å gjøre. I antikkens Hellas var det tre tidsfelter som hvert ble ivaretatt av en gud. De betegnes som de tre temporale modi (se mer i Kruse, 2016):

- Guden Aion tok vare på den uendelige tiden, tiden som ikke går eller kommer. Den bare er.
- Guden Kronos representerte fornemmelsen av tid som et forløp av hendelser. Begrepet kronologi stammer fra denne forestillingen. Den er med på å gi oss mennesker en bevissthet av fortid og fremtid, av noe som har funnet sted, og av noe som vil finne sted.
- Guden Kairos holdt sin hånd om bevisstheten av et «nu» – en eksistens her og nå – i spenningsfeltet mellom fortid og fremtid. Det er her mennesket deltar i sin sanseverden og erfarer livet i det øyeblikket det lever. Dette betegnes som en *kaironisk* tilstand, i et romlig «nu».

Vi foreslår følgende modell på disse tidsmodiene:



Figur 1. De tre tidsmodiene. Illustrasjon: Bjørn Kruse

Den improviserende handlingen utfolder seg i et «nu» som er fylt av øyeblikkets umiddelbare minne av det som nettopp er oppstått, og av den umiddelbare forventningen om noe som skal oppstå i fremtiden. Det blir som å se en (analog) film, der serien med enkelte bilder vises så fort at den for vårt øye fremstår som en flytende, sømløs bevegelse. Synets treghet limer de enkelte bildene sammen og skaper en illusjon av kontinuitet. Det oppstår tendenser i handlingens forløp som peker mot en forventet videreføring. Dersom forventningen innfris hele tiden og blir for opplagt, blir den visuelle opplevelsen etter hvert kjedsommelig. Når derimot den visuelle strømmen av informasjon tar en uventet vending, blir den straks mer interessant å følge. Den blir et spennende drama!

Slik er det også med musikkens dynamiske utfoldelse, med bevegelige gester og skiftende klangfarger, progresjoner av ulike tonehøyder og rytmiske mønstre som skaper tendenser til videreføring. Sammen utgjør tendensene en utvikling som søker seg mot sitt eget logiske mål. Det er opp til utøveren å sette inn sin vilje og ikke la intuisjonen eller tanken råde grunnen alene. Balansen mellom de to stemmene, den ene fra underbevissthetens kaos av impulser og den andre fra tenkningens drift til å skape orden og struktur, er et nødvendig krav som må opprettholdes dersom kreativiteten ikke skal bli ensidig. Blir improvisasjonen dominert av intuisjonens spontane impulser, blir resultatet nærmere en «stream of consciousness», en form for tungetale som ikke kan forventes å holde interessen over tid. Det blir innhold uten form. Blir improvisasjonen dominert av tenkningens trang til å kontrollere forløpet, vil den kanskje oppleves som en serie med konstruerte tekniske løsninger. Den blir form uten innhold.

Tilstede*værelse*

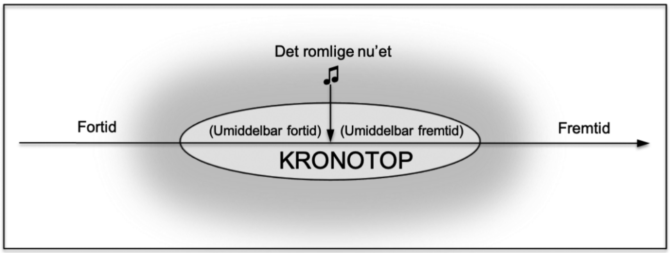
Spørsmålet er hvordan musikkutøverens skal kunne utdype sin improvisasjonskunst på annen måte enn å lære av å gjøre det. Det handler om å utvikle en refleksjon omkring improvisasjonen, basert på en fruktbar forestilling om *hva* som skjer *når*, *hvordan* det skjer, og ikke minst *hvorfor* det skjer. Beskrivelsen av hvordan dialogen mellom tanke og intuisjon genererer en dynamisk improvisatorisk kreativitet, peker på

øyeblikkets handling i kaironisk tid – det nuet som er vårt eksistensielle ståsted, det som tidligere i denne teksten betegnes som Kairos. Vi har en evne til å forestille oss fortid og fremtid langs en kronologisk tidslinje, en bevissthet om før og etter i en tidsbestemt orden. Dette er Kronos. Kairos er det å være til stede i nuet i spenningsfeltet mellom fortid og fremtid. Denne tilstedeværelsen er et romlig felt, derav begepet «værelse» – et rom å være i.

Even Ruud viser i sin bok (2020) til Eric Clarks beskrivelser av to bevisstheter: kjernebevissthet («core consciousness») og utvidet bevissthet («expanded consciousness»). Kjernebevissthet er til stede i handlingens øyeblikk, i tid – innen et Kairos. Utvidet bevissthet er til stede ved forestillingen om fortid og fremtid, utenfor tid – innen et Kronos. Vår tilstedeværelse i et nu utgjør en kronotop (fra *kronos* [tid] og *topos* [sted]). Da er vår spontane handling en refleks av alt vi har opplevd og lært, og av alt vi forventer om hva som skal skje i neste øyeblikk. Denne refleksive handlingen er forskjellig fra den refleksjonen som gjøres før eller etter handlingen.

Responsivitet versus refleksivitet

Refleksivitet er en deltagende, responsiv tankemodus, mens refleksjon er en betraktende og ettertenksom tankemodus, slik vi illustrerer i denne modellen (se også Kruse, 2016):



Figur 2. En kronotop som det romlige nu'et der den responsive tankemodus skjer. Illustrasjon: Bjørn Kruse

«Kunsten» ved improvisasjon ligger i å øyne de tendensene som oppstår, og å se og utnytte det kreative potensialet som ligger i det materialet som umiddelbart er skapt (fortid), det som blir skapt (nuet), og det som er ved å bli skapt (fremtid). Som i alle kunstdisipliner, enten det dreier seg om

scenekunst, billedkunst eller musikk, er det et kreativt potensial til stede i alt – ja i alle objekter, alle lyder, alle farger, alle bevegelser. *Alt* kan være et utgangspunkt for å skape noe.

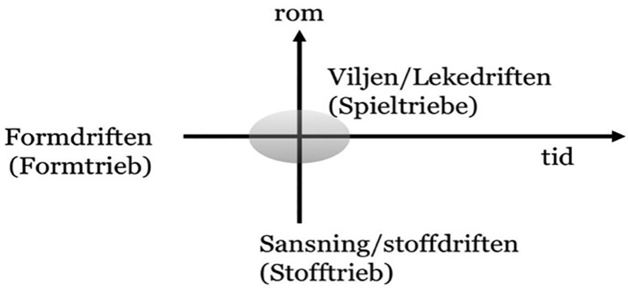
De beslutningene som tas underveis i en improvisasjon, kan styres av en rådende estetikk, som genre og stil. Da er alternativene gitt, og valget passer inn i – og bekrefter – det som forventes innen det språket som brukes. Men valgene kan også styres av en vilje til å gjøre noe helt annet enn det som umiddelbart faller en inn. Da utfordrer utøveren seg selv og risikerer så å si å miste fotfestet. Den rutinerte utøveren vil da utnytte feiltrinnene og gi dem en plass i forløpet som gir dem mening, en betydning innen en helhet.

En slik kreativ tenkning, hvor ingenting er mer verdt enn annet, finnes i en mange hundre år gammel japansk estetisk filosofi som kalles «wabi-Sabi» (Koren, 2008). Det vesentlige her er ideen om at opplevelseskvalitet finnes i det uperfekte, det formløse, det ufullendte og det ukonvensjonelle. Dette strider imot et estetisk ideal som beundrer det perfekte og det formfullendte, som løfter frem som god kunst det kontrollerte og overbevisende, etter et sett med gjeldende smakskriterier som kreves oppfylt for at noe skal være et gyldig uttrykk for vår tids kunstneriske verdinorm.

Denne japanske estetikken handler om å skape mening og form med lyder som nettopp *ikke* passer inn i en vedtatt estetikk. Alt har en verdi, på samme måte som alle mennesker har en verdi. Det gjelder bare å ville øyne det. Denne interaktive tilstanden, med alle dens lag av samspill med våre sanser, er motivert og stimulert – og derved også til en viss grad styrt – av en intensjon. Det forutsetter altså at det improviserende mennesket vil noe, at improvisasjonen er ment å være uttrykk for en villet handling.

Lekevilje

Dette viljeaspektet er en vesentlig faktor i Friedrich Schillers (2001) idé om tre menneskelige drifter, slik det er fremsatt i flere av hans skrifter mellom 1794 og 1795. Disse ideene har inspirert oss til å skissere følgende modell (se også Kruse, 2016):



Figur 3. Friedrich Schillers tre menneskelige drifter. Illustrasjon: Bjørn Krus

Modellen viser at i tillegg til den umiddelbare sansningen («Stofftrieb») i det romlige nuet, og evnen til å gestalte helhet og sammenheng mellom opplevd fortid og forventet fremtid («Formtrieb»), skaper han en bevissthet om viljen til å erkjenne selvet – en intensjon – gjennom en lekende tilstand og tilstedeværelse («Spieltrieb»). Samspillet mellom disse tre driftene utgjør en dynamisme som er grunnleggende i det å være, i det å oppleve seg selv som et levende menneske i verden. Ikke minst er slektskapet åpenbart til forestillingen om en kronotop, slik den er omtalt tidligere i dette essayet. Schillers modell samsvarer også like åpenbart med improvisasjonens lekende øyeblikk.

Avslutning: nuets responsivitet – en eksistensfilosofisk etikk og estetikk?

Responsivitet reflekterer på mange måter livet og tilværelsen – i et nu, men et nu som kaller på en evne og vilje i oss til å spørre: Hva gjør denne responsen her? Hvordan kan jeg formulere en ny respons til den? Heri ligger etikk, det vil si vårt ansvar for å svare an. Forutsetningen for å stille slike spørsmål og å svare (an) på dem er å godta at nuet rommer det fremmede, det overraskende og det uferdige. Poenget – eller skulle vi heller si idealet – er å etterstrebe en kaironisk tilstand, forstått som et fylt nu, som kan oppleves som det rette nuet, men også et nu som passer for responsene vi finner rom for.

Nuet er unikt, akkurat som vår tilstedeværelse i verden er unik. Nuet er en kronotop som har spor i seg fra både fortid og framtid. Det søker stadig videre og har ikke et mål om å løse et problem eller ende et sted.

Det drives av det spontane og intuitive. Som i wabi-sabi og dialogisk filosofi holdes misforståelser, dissonanser og det uperfekte frem som kilder til kreativ og samskapende aktivitet.

Så mens den objektive vitenskapelige forståelsen av estetikk omfatter studier av sanselige og emosjonelle verdier – forstått som smak, skjønn – omhandler den estetikken vi prøver å beskrive, en måte å forstå subjektiv sanselig persepsjon og bevisst tilstedeværelse på. *An*estetikk, det å være bedøvet og dermed sanse*løs* og bevisst*løs* utgjør en kontrast.

Kanskje vi kan si at nuets responsivitet handler om en eksistensfilosofisk bevissthet som utfordrer oss både etisk og estetisk? En tilstand som søker kreativ tilfredsstillelse, glede, innsikt, og som tar form gjennom sanselig persepsjon som ligger nært opptil intuisjon, *mimesis* og fantasi? Dette igjen forstår vi som en form for estetikk som ikke forutsetter intellektuelle betingelser. Den dreier seg heller om hvordan vi som mennesker interagerer med hverandre, kunsten og verden gjennom basal sanselighet. Den har en primær form (alias responsivitet som nivå 1) og er en estetikk som opptrer *før* den blir anvendt (alias responsivitet som nivå 2), enten den er i musikalsk improvisasjonsutfoldelse, samspill, terapi eller læring.

Mening i denne estetikken lar seg umiddelbart ikke øyne. Det er nok også et poeng at den ikke gjør det. For slik forblir den nettopp uferdig og fremmed for oss, risikofylt, alltid i et grenseland, som mellom musikk og utøver, mellom utøver og andre utøvere og mellom handlingers fortid og framtid. Slik kan meningen kalle på oss, utfordre oss, leke med oss. Det er i dette landskapet responsiviteten trives best. Men det er først når vi hengir oss til meningsutforskning og lek, at vi tar etisk stilling. Vi svarer aktivt an og forblir ikke passive og likegyldige til nuets responsivitet.

Referanser

Ansdell, G. & Pavlicevic, M. (2005). Musical companionship, musical community. Music therapy and the process and value of musical communication. I D. Miell, R. McDonald & Hargreaves, D. J. (Red.), *Musical communication* (s. 193–213). Oxford, England: Oxford University Press.

Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics.* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. (1986). *Speech genres and other late essays.* Austin, TX: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1990). *Art and answerability. Early philosophical essays by M. M. Bakhtin*. Austin, TX: University of Texas Press.

Johns, U. T. (2012). Vitalitetsformer i musikk og kommunikasjon. I G. Trondalen & K. Stensæth (Red.), *Barn, musikk, helse* (Skriftserie Senter for musikk og helse, s. 29–43). Oslo: Norges musikkhøgskole.

Johns, U. (2008). «Å bruke tiden – hva betyr egentlig det?» Tid og relasjon – et intersubjektivt perspektiv. I G. Trondalen & E. Ruud (Red.), *Perspektiver på musikk og helse* (Skriftserie fra Senter for musikk og helse, s. 67–83). Oslo: Norges musikkhøgskole.

Koren, L. (2008). *Wabi-Sabi for artists, designers, poets & philosophers*. Point Reyes, CA: Imperfect Publishing. (Opprinnelig utgitt 1994)

Kruse, B. (2016). *Thinking art. An interdisciplinary approach to applied aesthetics.* (NMH-publikasjon 2016:2, NordArt). Oslo: Norges musikkhøgskole.

Levinas, E. (1989). Ethics as first philosophy. I S. Hand (Red.), *The Levinas reader* (s. 75–87). Oxford, England: Blackwell.

Levinas, E. (1998). *Entre nous: On thinking-of-the-other.* London, England: Athlone.

Malloch, S. & Trevarthen, C. (Red.). (2009). *Communicative musicality. Exploring the basis of human companionship*. Oxford, England: Oxford University Press.

Ruud, E. (2020). *Toward a sociology of music therapy. Musicking as cultural Immunogen.* Dallas, TX: Barcelona Publishers.

Schiller, F. (2001). *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev.* Oslo: Solum.

Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. New York: Basic Books.

Stern, D. (2000). *Spædbarnets interpersonelle verden.* København: Hans Reitzels forlag.

Stern, D. (2010). *Forms of vitality: Exploring dynamic experiences in psychology, the arts, psychotherapy, and development.* Oxford, England: Oxford University Press.

Stensæth, K. (2017). *Responsiveness in music therapy improvisation. A perspective inspired by Mikhail Bakhtin.* Dallas, TX: Barcelona Publishers.

Sætrevik, B. (u.å). Personlighetspsykologi. Hentet 25.10.2019: https://satrevik.weebly.com/uploads/3/5/4/8/3548371/personlighetsteori.pdf

KAPITTEL 16

Det klingendes meningspotensial og dets slumrende klangbunn i lytteren: Utkast til en musikkinspirert livsanskuelse

Peder Christian Kjerschow

Abstract: In this essay I am aiming to sketch a context of my view of music, taking the form of a musically-inspired *Weltanschauung* [world view]. Confronted with “great” music of all types, I experience the particular ability of music to bring consciousness into a state of listening, attentive “passivity”, without the need for an explanation of what it is about. Afterwards, the thinking consciousness may rise to active reflection on the unique *potential of meaning* in music – so unlike anything else – and on the equally enigmatic resonant disposition in me that responds to music as an essential meaningful appeal. Although music has all the characteristics of its human origin and historical context, it may be considered as a spring welling from the very source of the world: Its potential of meaning is rooted deeper than human culture. Thus, music offers a confrontation with *objective reality*, not with something “staged” by our consciousness or, not to mention, by our brain. This musical confrontation with *reality* has led to my questioning the subjectivism of Kant and especially Fichte, and to an interest in Schelling’s *philosophy of nature* as a convincing refutation of subjectivistic epistemology. In the name of reality, I touch on the problematic interpretations and conclusions of neuroscience and brain research concerning self-perception. This sort of “philosophy”, where the very self (i.e. the “I” or the subject) is identified with the object studied, i.e. the brain itself. This view may also imply a reductionistic understanding of the experience of meaningful music as “staged” by the *reward system* of the brain.

Keywords: musically inspired Weltanschauung, potential of musical meaning, objective reality, subjectivism, brain research (neuroscience), self-perception, reward system of the brain

Sitering av denne artikkelen: Kjerschow, P. C. (2020). Det klingendes meningspotensial og dets slumrende klangbunn i lytteren: Utkast til en musikkinspirert livsanskuelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 16, s. 301–311). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch16

I møtet med «stor» musikk, uansett sjanger, er den lyttende bevissthet en slags lydhør sammenhengsporende tenkning som værer «uhørt» mening og legger seg flat for å ta det kommende innover seg og romme det. Det er først i ettertid at tenkning – «rammet» og tiltalt – kan reise seg til spørrende refleksjon omkring det *tankevekkende* som har inntruffet. Det er i denne etterfasen at tenkningen viser sin *aktive* side, og det er gjerne den som i dagliglivets språkbruk har fått betegnelsen tenkning, eller også fornuft, forstand, dømmekraft og så videre. Og det er selvsagt denne fasen som her i skrivende stund med større eller mindre hell kommer til uttrykk når den søker å være tro mot det «inntrufne». Et av spørsmålene som igjen og igjen har meldt seg, angår det gåtefulle meningspotensialet som ligger i det klingende, så ulikt alt annet, og som i den grad *slår til* i enkelte musikkforløp – dette meningspotensialet som gjør det berettiget å snakke om musikkens *vesen*.

Det er i samlivet mellom det klingende og den lyttende tenkning at musikken blir seg selv. I dette samlivet hvor uhørt musikalsk mening så å si veller opp, er det som om denne meningsappellen angår noe like uhørt i meg selv, noe som vekker mistanken om at jeg er noe mer enn jeg ante. Det er i denne lyttende tenkningen at tenkningens slumrende sans for meningsfull sammenheng vekkes – og uten denne ingen sammenheng, ingen mening, ingen verden. Hva er altså tenkning? Såpass kan man saktens si: Den er som en hund etter sammenheng – og dermed mening. Dette uhørt tiltalende i musikalsk sammenheng, som ikke sier eller forteller noe, angår altså noe nesten fortrolig som allikevel er meg fremmed – fremmed for mitt daglige jeg. Hva betyr så «angår»? Det er ettertanken som spør: Hva er dette som angås og som risikerte å forbli u-angått om det ikke var blitt tiltalt av musikken? Musikken har satt meg på sporet av noe umistelig, og i en viss forstand har jeg både musikken og det den angår i meg, å takke. Det er i dette samlivet at musikken – og den verden hvor den opptrer – blir et anliggende, et anliggende jeg her skal forfølge i et musikkfilosofisk snarere enn et estetisk *forsøk*. Og denne innledende betraktningen antyder vel allerede noen tilløp til en verdensanskuelse. I første omgang er det et utkast til en musikkforståelse, og så skal jeg i det følgende prøve å oppspore noen av dens forutsetninger, se nærmere på hva slags implikasjoner den måtte skjule i sine folder.

* * *

Musikk kan jeg oppleve som et meningsoppkomme, ja, et verdensoppkomme av mening, som i siste instans sier noe om verden og om mennesket som verdensborger med nese for mening. Det er noe ved musikken som åpenbart stikker dypere enn kulturen, hvor meget den enn nettopp er et kulturuttrykk og bærer alle tegn på å være menneskeskapt. Dens meningspotensial er slik at selv den mest individuelt pregede musikk, og kanskje nettopp den, kan tale til noe i meg som går ut over det jeg hadde den ringeste mistanke om selv å kunne romme. Jeg svarer på tiltalen med en ukjent klangbunn som forbløffer. Og det er en erfaring som har satt preg på min holdning både til verden og meg selv. Den enkelte komponist er altså en meningsskaper i verden, en som kan komme til å sette musikkforløp av uhørt overindividuell mening ut i livet. Og dette preget er et uttrykk for at unnfangelsen av musikalsk mening hos den enkelte skjer ut fra et potensial som ligger dypt i naturens uendelighet av skapende muligheter – forut for fenomenverdenen slik den trer frem for oss i omgivelsene. Mennesket som kulturskaper vitner således om at naturen, den skapende natur, også er opphavet til fritt skapende individer. Her opereres det selvsagt med et vidt naturbegrep, og da må man kunne si at menneskelig skapende frihet også rommes som en mulighet i naturens skjød. Og det individuelle synes da å være forankret i et verdenspotensial som muliggjør universell individualitet. Ja, det universelle manifesterer seg kanskje sterkest nettopp i en fritt skapende individualitet.

I en lyttende bevissthet kan musikken altså aktivere strenger som vekker mistanke om at man er noe mer enn hva hverdagen og dens følelsesliv har kunnet avsløre. Dette «mer» kan imidlertid knapt forbause når man betenker vårt slektskap med all verdens mangfold av formede fremtoninger – fra dyr, blomster og trær til snekrystaller, regnbuer og universets galakser. Og som en pendant svarende til alt dette er vi fra naturens side altså utstyrt med en bevissthetens sporsans som spørrende vet å komme under vær med all denne formgivning og i neste omgang reflektere over hvordan det hele henger sammen. Sammenhengen ligger riktignok ikke i dagen, men i kraft av en anelsesfull bevissthet som forutsetter enhet og sammenheng og dermed næres av en vedvarende mistanke om *noe mer*, er vi så å si på innsiden av mysteriet og inn-forstått med at vi i det minste

er på sporet av dyp virkelighet: Det gis spor og veier som fortaper seg, men som samtidig peker og leder – mot det som overgår vår fatteevne. Og dette er altså noe fatteevnen fatter, og det er en slags overskridelse allerede i dette.

Langs slike tankebaner har jeg gjort meg mine tanker om musikken. Og musikkerfaringen har utløst behovet for en slags kontekstualiserende utdypning ved å skissere en større sammenheng, ja, en verdenskontekst hvor mennesket blant annet gjennom musikken manifesterer noe av det uutgrunnelige potensial hvorfra verden blir til og vårt indre liv gradvis kommer til bevissthet gjennom evolusjonen. Uansett verdensanskuelse og hvilket språk den formuleres i, er denne uutgrunnelighet åpenbar for enhver! Uansett hvor mye man legger fenomenene og dermed verden under lupen, vil selve det form- og meningsskapende i verden måtte fortape seg i et opphav som i høyden kan anes – eventuelt som noe *helt annet*, hva nå det måtte bety.

I denne holdningen ligger det en tillit til at det vi møter der ute, er *virkelighet*, ikke noe bevisstheten bare forespeiler eller foregir. Det er en tillit til at verdens (og musikkens) meningsfulle *tiltale* på den ene side og menneskets *tiltalte* sans for sammenheng og mening på den annen side er to sider av samme sak, og at samværet mellom dem er *talende*: Det er noe reelt som manifesterer seg i dette møtet, i samlivet mellom bevisstheten og verden, og bare der. Det er her, på denne arena, at mennesket og verden manifesterer seg i sin sanne fylde. Samværet med musikken illustrer noe av poenget: Det er først i samværet mellom en oppmerksomhet som fanges, det vil si mellom en lyttende tenkning og en talende musikk, at musikken blir seg selv: Der ute i rommet og for hørselen dreier det seg utelukkende om en rekke svinnende klangmomenter, mens bevisstheten «vet» bedre, trosser svinnet idet den værer helhet. Musikkens tilblivende tilsynekomst er betinget av tonenes forgjengelighet. Melodien er der først fullt og helt i det øyeblikk alt det sansede er passé, forgangent. Det vi står igjen med under selve lyttingen og til slutt når tonene endelig er borte, det er det «forgangnes overlevelse», for å si det med Bergson (Bergson, 1989, s. 77).[1] Musikken forutsetter det forgangnes overlevelse i en slags

1 Fra essayet «Innføring i metafysikken» (Bergson, 1989).

ettertilværelse hevet over nuene som forgår, ja, i en viss forstand hevet over tiden. Hvis erfaringen av at tiden har noe med før og etter å gjøre, så forutsetter denne erfaringen en bevissthet som ikke er prisgitt dette *før* og *etter*, men så å si er både før og etter – det vil si en bevissthet som med Roman Ingarden kan sies å «eie alle delene (før og etter) i ethvert øyeblikk» (Ingarden, 1962, s. 43): Tonene forgår i melodien som på en måte er allestedsnærværende – slik bevisstheten er. Bevisstheten lar seg ikke dupere av svinnet, av det som blir borte, av det som er fraværende for sansene. Det er i kraft av denne bevissthetens inn-forståtte bedreviten at både musikken og verden kommer til orde på egne premisser.

Den beleste leser vil allerede gjenkjenne noe av tankegangen fra tenkere jeg med henblikk på utdypning skal berøre nedenfor. Men først: Denne min skisserte forståelse settes i perspektiv av en dominerende motsatt tendens i nyere tid hvor den eneste kilde til mening er subjektet, det vil si den menneskelige bevissthets virksomhet: Her er mennesket i kraft av bevisstheten det skapende og fortolkende subjekt, og dets objekt der ute er i bunn og grunn et umælende *noe* med en tvilsom realitetsstatus, som kaller på utlegning. Forenklet og noe karikert er mennesket og dets *ståsted* dermed sentrum i en periferi som utgjør dets *omstendigheter*, en vesensfremmed omverden som bevisstheten – i hjerneforskningens tid eventuelt «vitenskapelig» forstått som hjernen – på en eller annen måte fortolker i sitt bilde og samtidig søker å trenge inn i for å uteske dens funksjonsmåter. Verden legges til rette for utforskning, bruk, utnyttelse eller adspredelse. Mennesket er aktøren som forstår og anvender, verden er et stumt materiale som byr på aktivitetsmuligheter for en geskjeftig entreprenør innen handel, vitenskap, kunst og friluftsliv. Og når det gjelder musikken, må den utfra et slikt perspektiv nødvendigvis forstås utelukkende som et talerør for dette subjektive sentrum, et talerør for det som beveger seg – for eksempel som sinnsbevegelser – i mennesket, gjerne som subjektivitetens reaksjoner på dets omstendigheter. I dette scenariet er mennesket på en måte fanget i sin subjektivitet – ja, endog i sin hjernevirksomhet – og har ingen tilgang til større meningsgivende sammenhenger som det måtte inngå i.

Noen vil si at Kants filosofi har bidratt til å legge til rette for en slik kultur: Han vender blikket mot bevisstheten for å forstå dens rolle i

konstitueringen av verden, og han kan forstås dithen at mennesket står overfor en fenomenverden som egentlig sier mer om hvordan våre oppfattelsesevner er organisert enn hvordan verden egentlig er beskaffen. For ifølge Kant er jeg, enkelt sagt, henvist til hvordan verden fortoner seg *for meg*, og dette i kraft av den sansende og forstående bevissthets egen funksjonsmåte. Dermed kan man ikke satse på at verden slik den fremstår, bringer en i kontakt med noen *egentlig* virkelighet, med verden i *seg selv* – «tingen i seg selv». Den forstående tenkning er dermed ikke en sporsans «inspirert» av og i pakt med verdens formende krefter, men snarere en slags formålstjenlig *forstand* her i forstandens egen «dennesidighet».

At Kants erkjennelseslære har spilt en avgjørende rolle i kulturen, er alle enig om, men et filosofisk sett mildt sagt langt mindre skarpsindig bidrag til kulturen finner man i deler av den nyere hjerneforskningen, som svært ofte har vist seg å invitere til en type «tankeløse» utlegninger hvor jeg og min bevissthet egentlig er å forstå som hjernen selv.[2] Hypotesen synes å være at de prosesser man kan iaktta i hjernen, simpelthen er selve det tenkende jeg. Det skulle for eksempel innebære at det som foregår i forskerens hjerne, egentlig er forsker-jeget som geberder seg idet det baler med sine tanker og mistanker på veien mot en eventuell konklusjon. Prøver man å tenke tanken helt ut, er man dømt til å strande, for fraværet av JEGet som noe mer enn sin hjerne blir skrikende. Sier man at det er den «enerådende» hjernen som tenker og inngir forsker-jeget dets tanker, er jeget (eller kall det hva du vil) allerede forutsatt og underforstått: Jeget som den uunngåelige våkne, selvbevisste, spørrende og formulerende instansen i verden – subjektet som blant annet gjør hjernen til gjenstand (objekt) for forskning, som er og blir det tenkende og talende som søker å forstå og gjøre seg forstått overfor andre jeger, som også baler med eksistensen, med føden, med kjærligheten, med det gåtefulle, med sannheten som ikke ligger i dagen, men som bare kan foresveve et levende jeg som undrer seg ute i verden …

2 Et representativt eksempel er Kaja Nordengens *Hjernen er stjernen* (2016). Boken bringer en mengde i og for seg interessant informasjon fra hjerneforskningens forskningsfront, men når det gjelder forholdet mellom det bevisste jeget og hjernen, er den nærmest blottet for grunnlagsproblematisering, enn si filosofiske mistanker overhodet. Påstanden om at «du er hjernen din», fremstår nærmest som «hard fact» hentet rett ut av den observerte hjernen. Det samme inntrykket får man når man leser Brean og Skeies *Musikk og hjernen* (2019), som omtales nedenfor.

Kort sagt: Problemet er at det hjernen «forteller» forskeren, tross alt forutsetter et *tenkende og fortolkende forsker-jeg* som mener å kunne lese noe ut av det hjernen måtte tyde på. Når det gjelder hele denne problematikken, hjelper det ikke med all verdens hjerneforskning, men kun ren førvitenskapelig selvbesinnelse. Man må vite *med seg selv* hva det er å være et jeg. Annen tilgang har man ikke. Det dreier seg altså om en besinnelse på denne *unike* erfaringen som er forutsetningen for all verdens empiri. Og det er selvsagt ingenting ved erfaringen av hjernen som tyder på at man står overfor et jeg. Således har man fortsatt sitt ord i behold når man fastslår at filosofien er vitenskapenes mor.

Og så omsider tilbake til musikken – som, for å yte den rettferdighet, fortjener denne ekskursen som grunnlag. For når den tenkende bevisstheten reduserer seg selv til sin hjerne, risikerer for eksempel nettopp erfaringen av musikkens eksistensielle meningsappell å få en temmelig trist medfart, slik den for eksempel utlegges i Are Brean og Geir Olve Skeies utfordrende bok *Musikk og hjernen* (Brean & Skeie, 2019). Her forstås erfaringen av meningsfull musikk som en slags påskjønnelse fra «hjernens belønningssystemer» (Brean & Skeie, 2019, s. 135). Og sånn må det altså gå når forfatterne som tenkende subjekter studerer hjernen med den selvforståelse at «det jo egentlig er hjernen som studerer seg selv» (Brean & Skeie, 2019, s. 7). Når det uomgjengelige jeget i den grad abdiserer til fordel for sin hjerne, blir resultatet deretter. Hvor «bevisstløs» en viss type hjerneforskningsinspirert filosofi enn er, så bidrar den ytterligere – i kraft av «vitenskapelig» autoritet – til den bevissthetssentrerte kulturen som jeg har skissert, hvor omverdenen risikerer å bli redusert til et rent bevissthetsprodukt, eller som i dette tilfellet: til det rene hjernespinn.

I de tilfellene hvor Kant måtte bli tatt til inntekt for hjerneforskningens mest tankeløse utlegninger, kommer han selvsagt i ufortjent dårlig selskap. For i den tapning jeg har antydet, fører hjerneforskningen ikke bare til en bevissthetssentrert mistenkeliggjøring av omgivelsenes virkelighetsstatus, men til en underkjennelse av selve bevisstheten i retning av å være avledet, ja så å si fremtryllet av sitt objekt: hjernen. Å innse at jeg *har* en hjerne[3]

3 Kfr. den megetsigende tittelen *The Self and Its Brain* på en bok fra 1977 av filosofen Karl Popper og hjerneforskeren John Carew Eccles, et vektig bidrag til en problematisering av forholdet mellom jeget og hjernen. En nålevende kapasitet i så henseende er Raymond Tallis.

som er *involvert* når verden engasjerer mitt bevissthetsliv og jeg utfolder min spørrende og erkjennende virksomhet, er noe helt annet. Om denne involveringen vet hjerneforskningen åpenbart en god del.

* * *

En kritikk av forståelsesformer som kan ha bidratt til en reduksjon av naturen og verden til en passiv omgivelse, finner man blant annet hos filosofen Schelling (1775–1854) i hans oppgjør med Fichtes Kant-inspirerte *jeg*-filosofi på begynnelsen av 1800-tallet og hos filosofen Heidegger (1889–1976) i hans værensfilosofi og dens oppgjør med en dominerende vesterlandske tingliggjørende og instrumentell verdensforståelse. Så ulike disse filosofene enn er, synes de å ha en beslektet grunnintuisjon og dermed noen vesentlige fellestrekk som har bidratt til å kaste lys over mine egne betenkeligheter med hensyn til en altfor subjektsentrert bevissthetsfilosofi, en såkalt subjektiv idealisme.

Når det gjelder bevisstheten som fornemmende og erkjennende instans i verden og en tilsvarende formende og ordensskapende instans i naturen, kan det hos de to filosofene være snakk om ulike betegnelser og begreper, uten at terminologien og de eksakte sondringene som begrepene innebærer, blir avgjørende for mitt mer generelle anliggende. Når det gjelder Schelling, tar hans filosofi altså form i et oppgjør med Fichte og hans Kant-inspirerte transcendentalfilosofi. Schellings anliggende er å redde naturen som reell, aktivt skapende virksomhet fra å bli forstått som en fremtoning med et ansikt og en utforming som utelukkende skyldes vår egen måte å se tingene på. Hos Schelling er det snakk om den bevisste *ånd* eller *fornuft* i mennesket, forstått som en oppvåkning av naturens egen ubevisst organiserende ånd eller rasjonalitet. For ham kommer altså naturens bundne, blindt virkende rasjonalitet til seg selv i mennesket. Her kommer den til bevissthet – til selvbevissthet.

Det er interessant å se hvordan Schelling i brevvekslingen med vennen Fichte prøver å dempe motsetningene mellom dem. Schelling forsikrer Fichte (Beiser, 2008, s. 496–497) om at det *tenkende jeg* fortsatt er det sentrale, men da som en kulminasjon av alle naturens organiske krefter. Som det heter i en berømt formulering av essensen i Schellings naturfilosofi: «I mennesket slår naturen øynene opp og blir vár seg selv.» I en stadig gjentatt kommentar til denne Schellings forståelse illustrer Heideggers

berømte biograf, Rüdiger Safranski, sakens kjerne når han spør «Er det ikke et under at evolusjonen har frembragt en bevissthet som kan begripe evolusjonen?» (Gaulhofer, 2014)[4] I menneskets tenkende bevissthet blir skaperverkets ordnende krefter så å si fristilt både som vesenserkjennende og fantasifullt skapende mulighet. Og det er i en slik sammenheng kunsten og ikke minst musikkens ordløse meningspotensial må forstås. Det er som om naturen i siste instans gjennom mennesket røper noe om et fritt skapende potensial, ja et frihetspotensial som så også blir forutsetningen for mennesket både som kunstner og som ansvarsbevisst aktør i verden.

I denne *identitetstenkningen* blir det absolutte skillet mellom subjekt og objekt problematisk. Det menneskelige subjekt blir i kraft av den tenkende bevissthet *qua* oppvåknet natur noe mer enn et subjekt i vanlig forstand. I subjektets tenkning avslører verden eller naturen så å si sitt formskapende vesen idet tenkningen danner sine begreper og således kommer på sporet av enhet og sammenheng. Det er riktignok subjektet som forholder seg til objekter, men dette subjektet er båret og næres i noe som omfatter både subjekt og objekt, og som synes å manifestere seg i en fornemmende og tenkende bevissthet. Tenkningen hever seg over subjekt og objekt, innsirkler dem begge idet den danner de to begrepene, og besinner seg på forholdet mellom dem. Tenkningen er noe mer enn subjektet som disponerer den, den er en slags kilde hvor en riktignok uoverskuelig helhet – la oss si *væren* i all sin alminnelighet – så å si gjør seg gjeldende som *underforstått*.

Vi skal dvele ytterligere ved sakens kjerne: bevissthetens hjemmehørighet i verden. Takket være sin allianse med tenkningen, hvor både subjekt og objekt har sin forhistorie forut for splittelsen, blir subjektet delaktig i en helhet som i siste instans overgår alt det kan tenke og danne begrep om. Det dreier seg om en delaktighet i en fundamental «sannhet», hvis frukter vi nyter godt av idet vi innser at vi er dømt til synspunktenes begrensning. Tenkningen «vet» og manifesterer mer enn vi som subjekter kan vite og formulere. Den *underforstår* samlivet mellom subjekt og objekt, og *er* så å si den lysende arena hvor møtet kan finne sted. Idet for

4 Se Karl Gaulhofers intervju med Rüdiger Safranski i "Die Presse", Print-Ausgabe, 30.12.2014.

eksempel tenkningen i den enkelte «legger seg flat» – eller kanskje snarere «legges flat» – og således stiller seg til disposisjon for et musikalsk forløp, er det her i subjektets bevissthet, og kun her, at musikken blir seg selv. Musikken kan da forstås som en aktiv instans, nærmest som et subjekt (gjerne i form av et slags *du*) som gjør menneskets tenkende bevissthet til gjenstand for sin bevegende, talende kraft slik at bevisstheten blir satt i en tilstand av lyttende «passivitet».

Igjen: Det er først i samværet mellom menneskets naturgitte bevissthet og verden der ute at verden (med dens menneskeskapte musikk) viser seg. Det er slik og bare slik verden kommer oss for øre og «for øye» – det er bare slik verden «verdner», kunne man kanskje si med et uttrykk fra Heidegger. Fargene produseres ikke i øyet og tonene ikke i øret, men disse verdenskvalitetene fordrer nettopp et verdensbeslektet organ, nemlig en inn-forstått seende og hørende bevissthet, for å kunne oppfattes. Naturen måtte altså komme til bevissthet i mennesket for at naturen der ute skulle komme til orde, tale til oss – og «verdne» – i sin sanne skrud på egne premisser.

Vender vi nå tilbake til Schelling, kan vi si at denne bevissthetens inn-forståtthet gir mennesket en tilhørighet til verden, til naturen som skaperverk, til det skapende – og ad denne vei til et opphav som riktignok fortaper seg i det Schelling kaller *det uendelige* eller *det absolutte*. Og det samme spørsmålet om tilhørighet er et vesentlig moment hos Heidegger. For hos ham er tenkningen «værens tenkning», idet den både «tilhører» og «hører på» væren:

> Tenkningen, enkelt sagt, er Værens tenkning. Genitiven sier to ting. Tenkningen er Værens, for så vidt som tenkningen tilhører Væren i kraft av at den er fremkalt av [*skjer* ut av] Væren. Tenkningen er samtidig Værens tenkning, for så vidt som den hører på Væren idet den tilhører Væren. (Heidegger, 1968, s. 8)[5]

5 Kfr. tysk utgave: Fra «Brief über den Humanismus» (Heidegger, 1996, s. 316): «Das Denken, schlicht gesagt, ist das Denken des Seins. Der Genitiv sagt ein Zwiefaches. Das Denken ist des Seins, insofern das Denken, vom Sein ereignet, dem Sein gehört. Das Denken ist zugleich Denken des Seins, insofern das Denken, dem Sein gehörende, auf das Sein hört. Als das hörend dem Sein gehörende ist das Denken, was es nach seiner Wesensherkunft ist.» [Som det hørende værenstilhørende er tenkningen det den ifølge sin vesensopprinnelse er. (Min oversettelse. PCK)].

Her er tenkningen i sitt utgangspunkt et lyttende, fornemmende organ i «værens åpenhet». Det er «en åpenhet som aller først lyser opp dette 'mellom' som gjør at det kan 'være' et 'forhold' mellom subjekt og objekt». Tenkningen som subjektet disponerer, ja, kan identifiseres med det Heidegger omtaler som «værens [lysende] åpenhet» (Heidegger, 1968, s. 46). Og for Heidegger er tenkningen som potensial «av vesen *allerede* inntatt av væren», den er et værensuttrykk som lytter til sitt moderskjød idet den i Heideggers språkbruk allerede i utgangspunktet «er lagt beslag på» av værens tiltale (Heidegger, 1968, s. 61).

Musikken er for meg altså ikke bare et menneskeskapt og høyst menneskepreget fenomen, men et slags verdensoppkomme av potensiell «selvlysende» mening. Ja, i sin førspråklighet er den for meg nærmest blitt selve innbegrepet av uutsigelig tiltale, noe som så å si vitner om at det gis mening i verden. Selve begrepet mening har i stor grad dermed fått sin fylde fra musikkerfaringen – til forskjell fra det man kunne kalle *betydninger* – betydninger som betyr i kraft av det de antyder eller tyder på. Det er åpenbart at dette meningsbegrepet leder dette mitt forsøk henimot noe spekulativt som vitner om det uutgrunnelige ved musikkerfaringen. Og denne grenseerfaringen og begrepet grense vitner igjen om en slags «grenseløs» *bevissthet* om et større felt hvor det gis grenser.

Referanser

Beiser, F. C. (2008). *German Idealism. The Struggle against Subjectivism, 1781 – 1801.* Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.

Bergson, H. (1989). *Den filosofiske intuisjon: To essays* (S. H. Bruland & A. Aarnes, Overs.). Oslo: Gyldendal.

Brean, A. & Skeie, G. O. (2019). *Musikk og hjernen.* Oslo: Cappelen Damm.

Gaulhofer, K. (2014, 30. desember). Rüdiger Safranski: „Im Naturganzen ist der Geist am Werk". *Die Presse*. https://www.diepresse.com/4628982/rudiger-safranski-im-naturganzen-ist-der-geist-am-werk

Heidegger, M. (1968). *Brev om humanismen*. Oslo: Cappelens forlag.

Heidegger, M. (1996). *Wegmarken.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Ingarden, R. (1962). *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst.* Tübingen: Niemeyer.

Nordengen, K. (2016). *Hjernen er stjernen.* Oslo: Kagge Forlag.

Popper, K. & Eccles, J. C. (1977). *The self and its brain*. New York: Springer.

KAPITTEL 17

Fold over fold: Musikk og filosofi som transformativ praksis

Torbjørn Eftestøl
Norges musikkhøgskole

Abstract: By taking as a point of departure quotations from the pianist Alfred Brendel, the composer Helmut Lachenmann and the philosopher Gilles Deleuze, I discuss music and philosophy as transformative practices. I first develop some of the implications in what Brendel, Lachenmann and Deleuze say, and show how it is possible to find connections between these characterizations of what music and listening involve. Based on this, I argue that they all point to a potential that musical practice harbors with regard to an expansion of cognition and consciousness. I then briefly present Hadot's work on philosophy as a way of life and Deleuze's conception of thinking as movement on the plane of immanence. On this background I argue that both music and thinking share a common ground, and that both can bring about an encounter with and elaboration of intensive forces. This experience, if cultivated and researched, can release latent potential in human consciousness and transform embodied cognition to what Deleuze and Guattari call "the body without organs".

Keywords: music, philosophy, consciousness, perception, transformative practice, Gilles Deleuze, Helmut Lachenmann, Alfred Brendel, Pierre Hadot

Introduksjon

I et intervju i dokumentarfilmen *Alfred Brendel: Man and Mask* (Kidel, 2000) karakteriserer pianisten Alfred Brendel utøverens situasjon med disse ordene:

> Når jeg er på scenen, må jeg gjøre mange motsatte ting på en og samme gang. Jeg må gi slipp på meg selv og kontrollere meg selv på en og samme tid. Jeg må

Sitering av denne artikkelen: Eftestøl, T. (2020). Fold over fold: Musikk og filosofi som transformativ praksis. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 17, s. 313–328). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch17

forestille meg hva jeg skal gjøre, og samtidig lytte til hva jeg har gjort, og reagere på det. Det innebærer en splittet personlighet på mange nivå.[1] (Kidel, 2000)

I et essay i boken *Musik als existentielle Erfahrung* skriver Helmut Lachenmann (1996) at musikkens gjenstand, det musikk er og handler om, er lyttingen – den lyttende bevisstheten:

> Musikkens gjenstand er lyttingen, den seg selv iakttagende iakttagelse. Å lytte er … noe annet enn å lytte med forståelse til noe, det betyr: å lytte annerledes, å oppdage i seg selv nye antenner, et nytt sensorium, en ny sanselighet. Det betyr også å oppdage sin egen foranderlighet og derigjennom å også kjempe mot sin egen ufrihet som dermed blir oppdaget. Å lytte betyr å oppdage seg selv på nytt, å forandre seg. … I praksis innebærer en slik lytting åndens konsentrasjon, altså arbeid. Men arbeid, som en erfaring av å trenge inn i virkeligheten, som en fremadskridende selverfaring, er en erfaring av lykke. (Lachenmann, 1996, s. 117–118)

Begivenhetens filosof, Gilles Deleuze, sier at kunstens oppgave ikke først og fremst er fremstillingen av former, men det å fange og erfare kreftenes spill i sansningen:

> I kunsten, både i maleriet og i musikken, handler det ikke om at reproducere eller opfinde former, men om at indfange kræfter. … Hvordan kan sansningen vende sig tilstrækkeligt imod sig selv, udvide sig eller sammentrække sig, for at indfange ikke-givne kræfter i dét, den giver os, for at få os til at sanse umærkelige kræfter og hæve sig op, til den når sine egne betingelser? Det er sådan musikken må gøre lydløse kræfter lydlige, og maleriet må gøre usynlige kræfter synlige. (Deleuze, 2013, s. 43)

En pianist, en komponist og en filosof om kunsten og musikken. Hva har disse karakteriseringene med hverandre å gjøre? Jeg har plukket dem ut fordi de beskriver forskjellige aspekter ved det at musikken kaster oss inn i filosofiske spørsmål. Disse spørsmålene berører helt sentrale sider ved menneskelige eksistens. Hva er selvet og dets natur? Finnes det skjulte

1 Der det ikke foreligger skandinavisk oversettelse av originalverk, er oversettelsene gjort av meg fra oppgitt kilde.

sider ved bevisstheten som kan forløses og bringes frem i lyset? Vår selvforståelse så vel som vår selvopplevelse er i stor grad gitt gjennom kulturelle og biologiske betingelser. Men finnes det muligheter for å overskride og utvide disse – og dermed åpne opp vår egen identitet? Både filosofien og kunsten har vært ansett som veier til en praktisk og teoretisk utforskning og transformasjon av menneskelig identitet og bevissthet. Begge disiplinene stiller spørsmål ved det etablerte og forsøker å åpne opp nye erfaringsrom, nye forståelseshorisonter og kanskje også nye evner. I den forstand er de det man kan kalle transformative praksiser – praksiser som åpner opp bevisstheten, og som kanskje kan vekke latente krefter i vårt sansende og tenkende forhold til verden.

Jeg tror mange musikere, komponister og lyttere kan kjenne seg igjen i observasjonene til Brendel, Lachenmann og Deleuze. Jeg tror vi kan gjenkjenne oss i deres tanker fordi de beskriver transformasjonsprosesser som musikeren, komponisten og den konsentrerte lytteren allerede er engasjert i og har kjent på kroppen. Men skal vi tro sitatene, kan disse prosessene tas opp aktivt og åpne erfaringshorisonten i mye større grad enn hva vi vanligvis forestiller oss.

Brendel, Lachenmann og Deleuze peker på et potensial som musikalsk praksis bærer i seg. Dette potensialet er noe som lever i musikken, og som en reflektert og øvende omgang med musikk kan forløse. I arbeid med å forstå, bevisstgjøre og forløse dette potensialet har den filosofiske tanken også en viktig plass. Filosofien kan bidra til at den musikalske praksisen – som musiker, komponist, teoretiker eller lytter – kan bli til en dannelsesprosess i ordets egentlige forstand, ikke som en borgerlig kultivering, men som et selvarbeid som leder ut over det selvet vi kjenner, og inn i latente krefter og prosesser. Musikk kan føre inn i en eksistensiell erfaring, slik tittelen er på Lachenmanns (1996) bok. Men det lever også et potensial i filosofien selv og i erfaringen av tankens bevegelse. Like fullt som musikken kan åpne filosofiske problemstillinger for oss, kan filosofisk arbeid skape en fornemmelse av tankens bevegelse og liv. Og denne filosofiske erfaringen av tanken «har den samme sans for bevægelsen, som musikken har» (Deleuze, 2006, s. 196).

I det følgende vil jeg forsøke å skissere en vei frem til dette møtepunktet. Først utvikles et bilde av musikk som transformativ praksis

på bakgrunn av sitatene over. De tre sitatene beskriver forskjellige prosesser med forskjellige utgangspunkter: fra utøverens, lytterens og skaperens perspektiv. Men ser vi nærmere på dem, ser vi at alle viser til en endring av den bevissthetsformen som preger vår naturlige omgang med verden, og hvis vi forsøker å forstå hva disse endringene innebærer, kan vi også se en indre sammenheng mellom de forskjellige perspektivene. Deretter skal jeg skissere den filosofiske erfaringen av tenkningen som en egen transformativ praksis, med vekt på hva Gilles Deleuze sier om begrepet som begivenhet på immanensplanet. Dette vil så munne ut i et felles møtepunkt hvor det «drejer sig hverken om at lade filosofien sætte sig på musikken, eller om det modsatte. Det drejer sig snarere om endnu en foldningoperation: fold over fold»[2] (Deleuze, 2006, s. 196). Kan vi få øye på denne folden, da kan vi kanskje også forstå den ambisjonen som Deleuze uttrykte i et intervju: «[Å] nå til noe som er en felles grunn [fond] for ord, linjer og farger og også lyder. Å skrive om maleriet, å skrive om musikk impliserer alltid denne aspirasjonen» (Deleuze, 2007, s. 186).

Musikkens transformative potensial

Alfred Brendel peker i sitatet på paradokset at han må gjøre flere motstridende ting på en og samme tid. En enkel introspeksjon viser oss at det å konsentrere seg om noe, utelukker en like konsentrert opptatthet med noe annet. Hvis vi for eksempel skal konsentrere oss om å lese og forstå en tekst, kan vi ikke samtidig erindre hva vi gjorde i går, eller oppmerksomt sanse det som skjer rundt oss. Konsentrasjon betyr

2 «Fold over fold» er oversettelse av *pli selon pli*. Deleuze henspiller her på Pierre Boulez sitt verk med samme navn. Boulez har i sin tur hentet uttrykket fra diktet «Remémoration d'amis belges» av Stéphane Mallarmé. I sin doktorgradsavhandling «Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: *Pli selon pli – portrait de Mallarmé*» diskuterer Erling E. Guldbrandsen norske oversettelser av dette uttrykket. «Språklig er bruken av *selon* høyst spesiell (og mallarmésk), slik at uttrykket kan leses både som 'fold på fold', 'fold etter fold' og 'fold ifølge fold'» (Guldbrandsen, 1997, s. 320). Fold over fold forekommer ikke blant Guldbrandsen sine forslag, men er mulig også i norsk oversettelse. Jeg har brukt dette i tittelen, både fordi det skaper kontinuitet med uttrykket slik det forekommer i den danske oversettelsen av Deleuze, og fordi det antyder det gjensidig impliserende og gjennomtrengende: musikken i tenkningens intensitet; tenkningen i musikkens bevegelse.

å samle sammen bevisstheten i ett senter, å rette seg intensjonelt mot noe. Men hvis vi skal tro Brendel, er fremføringssituasjonen karakterisert ved at det nettopp foregår flere forskjellige intensjoner på en og samme tid. Han må lytte konsentrert til det som klinger og svinner inn i fortiden, og samtidig rette oppmerksomheten mot det som skal klinge i neste øyeblikk. Dette innebærer å være oppmerksomt lyttende i nået og samtidig rette oppmerksomheten følende mot fortid så vel som mot fremtid. Når han gir form til klingende musikk, må han gi slipp og la musikken skje ved å gi seg hen til strømmen av spenninger og bevegelser, og samtidig må han kontrollere og gi form til dem. Han må samtidig oppleve den musikalske strømmens egenvilje, lytte konsentrert til hvordan den lever seg ut gjennom klangen, og fra innsiden av denne strømmen må han forestille seg musikkens videre utvikling og handle formgivende deretter.

Som selvbevisste intensjonelle akter er disse handlingene gjensidig utelukkende; man kan ikke lytte konsentrert, rette seg mot fortiden og samtidig forestille seg noe. Man kan ikke gi slipp og kontrollere seg på en og samme tid. Dette er åpenbart selvmotsigende. Men samtidig er det åpenbart at man gjør nettopp dette i musikken (og trolig også i mange andre situasjoner i livet).

Musikere vil gjenkjenne fornemmelsen av å være i en strøm hvor disse tingene flyter inn i hverandre. Å forestille seg det man skal gjøre, er å handle ut fra tendenser som allerede lever i musikken, og som man lytter til med hele seg. I den forstand er ikke det å lytte til det som har skjedd, og å forestille seg det som skal skje, to forskjellige akter. Man vender seg ikke bort fra noe (det som klinger inn i fortiden) mot noe annet (det som i neste øyeblikk skal formes klanglig), men begge disse tidsdimensjonene ved den musikalske bevisstheten oppleves som del av en og samme strøm. Denne strømmen lever med et eget liv, og den består av bevegelser og tendenser som går ut over nået. Det som klinger her og nå, er en naturlig videreføring av musikalske bevegelser som har skjedd, og har en like naturlig videreføring inn i neste del av frasen, som igjen puster i forhold til neste, og så videre. Slik kan man kjenne musikken som en helhet med et eget liv. Musikeren setter strømmen i gang, opprettholder den og gir form med sine innarbeidede ideer og sin personlighet, men

denne igangsettingen er ikke absolutt. Musikken lever også som en *egen* bevegelse man forholder seg til og responderer på. Dette er særlig tydelig i samspill, men i enhver lyttende eller utøvende opplevelse av musikk settes vi inn i denne opplevelsen av virksomhet.

Filosofisk kan den splittelsen som Brendel snakker om, forstås som en splittelse mellom på den ene siden et refleksivt selv hvor de forskjellige bevisst utførte intensjonelle aktene nødvendigvis utelukker hverandre, og på den andre et selv som er *ett* med musikkens tidsprosess. I denne strømmen hvor bevisstheten ikke står overfor musikken, men er ett med dens spenningsforløp, er de samme aktene ikke lenger adskilt. Her er det ikke lenger engang snakk om intensjonelle akter i samme forstand, for her er det å lytte allerede å føle hvor musikken vil. Det å sanse er umiddelbart også å delta i en handling som går ut over nået. Og handlingen, utøvelsen, er «musikalsk» når den er en videreføring av strømmen. Som intensjonelle akter er disse prosessene selvmotsigende splittelser som ville måtte splitte personligheten for å kunne utføres samtidig. Men dette tilhører den reflekterende bevisstheten som alltid opplever et (kroppssentrert) selv. Som musikalsk strøm, eller *varighet* for å snakke med Henri Bergson, er musikkens fortid, nåtid og fremtid del av ett og samme utfoldende kompleks av spenninger. Denne erfaringen tilhører ikke den intellektuelle reflekterende bevisstheten, men bevisstheten som varighet. Konsentrasjonens intensjon krever en *akt* som må «settes», men bevisstheten som varighet er ett med bevegelsen, den står ikke utenfor og reflekterer sin egen tid. Som musiker eller lytter (eller i livet generelt) lever man i spennet mellom varighetens kontinuitet og den formen for bevissthet som oppstår gjennom refleksjon, hvor elementene faller fra hverandre i adskilte akter. Vi er splittet på flere nivåer.

Tyder altså dette på at man i musikken er i kontakt med en annen bevissthetsmodus? Jeg tror det gjør det, og det er også min opplevelse at musikken kan bringe oss inn i en grenseerfaring hvor vi kan begynne å erfare forskjellen mellom en reflekterende og en deltagende bevissthet. Refleksjonen gir oss en trygg grunn og klar identitet, den stiller oss overfor erfaringen. Den gir oss erfaring ved å skille oss ut fra den. Som varighet er bevisstheten ett med erfaringen, her flyter man sammen med noe annet. Musikken er en erfaring som kan åpne varighetens vesen for

oss; musikken var også et eksempel Bergson brukte for å anskueliggjøre varigheten.

Hvis refleksjon er ad- og utskillelse av selvbevissthet, og varigheten er bevissthetens kontinuitet, så kan man i forlengelsen av Lachenmann-sitatet lese inn en forening av disse to elementene: en oppvåkning av bevisstheten i og som varighet. Musikkens gjenstand er lyttingen, sier han. Å lytte betyr å bli en annen, å oppdage nye antenner i et nytt sensorium gjennom en «seg selv iakttagende iakttagelse». En slik lytting er ikke lenger et subjekt–objekt-forhold. Å lytte er å iaktta klangen, men som en «seg selv iakttagende iakttagelse» må dette forstås som en høyere erfaring i erfaringen. Utgangspunktet er selvsagt at vi lytter til klangen, at vi utvikler et øre på innsiden av klangen i en bevissthet som stiller seg til disposisjon for musikken. Men å si at bevisstheten er ett med musikken, får ikke frem det sentrale i Lachenmann sin uttalelse. Vi lytter jo aldri til musikk som om vi sto utenfor konsertsalen og hørte etter hva som skjer; noe i oss blir nødvendigvis ett med musikken i den grad vi opplever den. I Lachenmanns beskrivelse uttrykkes en *bevisst* erfaring av denne identiteten: «den seg selv iakttagende iaktagelsen». I øyeblikk hvor vi opplever oss helt overtatt av den musikalske hendelsen, glemmer oss selv. Da glemmer vi at vi sitter og lytter, og hverdagslige bekymringer, mindre kroppslige smerter og så videre kan forsvinne fra bevisstheten. Vi sovner, men er like fullt våkne – som musikk. Selvsagt vil en konsertopplevelse pendle mellom denne tilstanden av å være sugd opp i musikkens liv og å falle tilbake på seg selv, men musikk, som all annen kunstnerisk opplevelse, har denne evnen til å frigjøre oss fra oss selv og gå opp i noe større, hvor vi tenker, føler og vil i og gjennom kunstverket. Kunsten kan skape slike frigjørende øyeblikk av hengitthet. Men det jeg tror Lachenmann peker på, er en mulighet for å oppdage seg selv på nytt i en slik erfaring. Da oppdager man på en og samme tid sin egen ufrihet – fastlåstheten i sin egen normale selvbevissthet – og muligheten til å vokse ut over dette, forandre seg og bli en annen. En slik selvbevissthet må være noe annet enn den selvbevisstheten man kommer tilbake til når man faller ut av musikken og inn i seg selv igjen. Lachenmann peker på «å oppdage seg selv på nytt, å forandre seg» og «å oppdage i seg selv nye antenner, et nytt sensorium, en ny sanselighet». Hva kan dette bety,

annet enn å oppdage seg selv på nytt som en utvidelse av erfaringshorisonten og bevisstheten?

I praksis innebærer dette åndens konsentrasjon, altså arbeid, skriver Lachenmann. Hva betyr det? Å skulle arbeide i en mottakende, empatisk lyttende tilstand kan virke selvmotsigende: Stiller man seg ikke i veien for en hengivende iakttagelse av musikken hvis man jobber intellektuelt? Hvor ofte kommer ikke tankene i veien for en empatisk opplevelse, om den er av musikk eller andre ting?

I bevisst konsentrasjon jobber man alltid med noe; et objekt man iakttar med sansene, et problem eller en tankerekke og så videre. Konsentrasjonens arbeid er da som regel noe man ikke er bevisst; oppmerksomheten er på gjenstanden eller tankene, ikke på konsentrasjonens aktivitet – ikke på viljen i tenkningen eller sansningen. Samtidig er det klart at konsentrasjonen er ens eget, innerste arbeid – det er en virksomhet bevisstheten utfører ut fra sitt «sentrum», et sentrum eller «selv» som ligger dypere enn det sedvanlige selvbildet vi identifiserer oss med, som jo paradoksalt nok også er et objekt for bevisstheten. Øves konsentrasjonen over lengre tid, kan dette arbeidet bli bevisst uten at det står i veien for innholdet i erfaringen. Da har man ikke tenkning som tanker og assosiasjoner, men som arbeid, som ren aktivitet. Dette er ikke sansning som flakker fra inntrykk til inntrykk, men et aktivt arbeid som våkner *i og som* sansningen, som en selvintensiverende prosess. Fordi denne aktiviteten ikke er noe annet enn innsiden av sanseprosessen, er den like mye objekt som subjekt. Fordi konsentrasjonen er bevissthetens innerste aktivitet, våkner en *ny* selvløs selvbevissthet: Å lytte er å glemme seg selv og å våkne opp i den «seg selv iakttagende klang-iakttagelse».

Nøkkelordet for en slik lyttende lytting er «struktur», skriver Lachenmann (Lachenmann, 1996, s. 118). Lachmanns forståelse av lytting som strukturell erfaring er imidlertid ikke hva vi kanskje umiddelbart vil legge i dette ordet. Strukturell lytting handler ikke om å plassere klangobjekter i et abstrakt formskjema, hvor det å oppfatte struktur innebærer en objektiviserende gjenkjennelse av elementer, men om en direkte sansning av strukturelle forhold. I analysene sine, som selvsagt er komplekse og sier mye mer enn det som kan antydes her, viser Lachenmann hvordan det musikalske stoffets disposisjon kan skape en dynamisk erfaring av

struktur som «sammenføyning»: «Iakttagelsen av det klingende trekker seg sammen [verengt] og utvider [erweitert] seg samtidig gjennom de forbindelsene som utfolder seg mellom dette klingende og dets nære og fjerne omgivelser i tid og rom» (Lachenmann, 1996, s. 118). Å sanse struktur handler altså om å sanse de utvidende og sammentrekkende sammenføyningene i det klanglige materialet – både i det «nære», aktuelt klingende, og i dets temporalt «fjerne» omgivelse – og i denne dynamiske erfaringen kan lyttingen våkne opp som en «seg selv iakttagende iakttagelse».

Med en slik dynamisk forståelse av lyttingen kan vi føye til Gilles Deleuze sitt perspektiv. Når Deleuze skriver at kunstens oppgave ikke består i å gi form, men i å gripe kreftenes spill, så er selvsagt ikke dette et argument for en amorf og uartikulert kunst som ikke bryr seg om form. Men formdannelsens funksjon er ikke å skape vakre representasjoner, men å skape et sanselig aggregat som gjør at sansningen kan vendes mot en selv og fange kreftenes spill i lyset, fargene, klangen, bevegelsene, tankebildene og så videre. Og da er vi kanskje ikke så langt fra Lachenmann sin fremstilling av lyttingens arbeid med klangmaterialet som en «seg selv iakttagende iakttagelse». Riktignok bruker Lachenmann selvet som omdreiningspunkt i sin diskurs, noe som er fremmed i Deleuze sitt mer upersonlige språk. Like fullt tror jeg det de beskriver, peker i samme retning.

Kunstens sanselige aggregat skaper en dynamikk som «samler» oppmerksomheten, strekker den og utvider eller konsentrerer den. Idet sanseprosessen intensiveres, konsentreres eller ekspanderer, fornemmer sansningen ikke bare det sansede, men også seg selv. I denne utvidelsen og sammentrekningen sammenfaller både den aktiviteten som ligger i sansningen som prosess – vi må «rette» eller «samle» oppmerksomheten i og gjennom sanseapparatet for at det overhodet skal oppstå persepsjon – og den aktiviteten som ligger i sanseobjektets prosess – tonene og lydene er hendelser og ikke objekter, og disse hendelsene har en egen energi eller vitalitet, både i seg selv og i sine sammenhenger. I denne utvekslingen, hvor den sansende bevisstheten og det som sanses, ikke lenger er to adskilte størrelser, skapes en ny bevissthet immanent i den kraftstrømmen som konstituerer sansningen og dennes sammenhenger. Leser vi Lachenmann opp mot Deleuze og Guattari, kan vi si: I dette punktet

kan det vokse frem en «ny evne» og et «nytt sensorium» hvor man i siste instans vil kunne nå frem til et komposisjonsplan hvor det å sanse avslører seg som tingenes egen kontemplasjon:

> Sansningen er altså på et andet plan end mekanismer, dynamismer og formålsbestemtheder: det er et kompositionsplan, hvor sansningen dannes ved at den får det til at trække sig sammen som sammesætter den, og ved at blive sammensat med andre sansninger som den ligeledes får til at trække sig sammen. Sansning er ren kontemplation, for det er med kontemplation at man sammentrækker, idet man kontemplerer sig selv mens man kontemplerer de elementer man stammer fra. At kontemplere er at skabe, den passive skabelses mysterium, sansning. (Deleuze & Guattari, 1996, s. 266)

Kunstnerens oppgave er å oppfatte, sanse, fange og på nytt inkarnere disse kreftene i et «monument» som kan utvide eller intensivere persepsjonsprosessen slik at de ikke-sansbare kreftene som danner sansningen, blir sansbare. I møte med intensiteten i det sanselige vekkes en transcendent sensibilitet, sier Deleuze i *Difference and repetition* (1994) og i en slik transcendental empirisme kan kunsten være med og utvikle en «sansenes pedagogikk»: «Poenget med sansemessig forstyrrelser er ofte å gripe intensitet uavhengig av det ekstensive eller forut for intensitetens utvikling som kvaliteter. En sansenes pedagogikk, som utgjør en integrert del av en 'transcendentalisme', er rettet mot dette målet» (Deleuze, 1994, s. 237).

For vår normale persepsjon gjemmer de virksomme kreftene seg bak sine egne former, men de kan oppdages dersom vi vender sansningen mot seg selv idet vi involverer oss i verden. En slik bevissthet er ikke lenger bare seg selv, men erfarer sin egen foranderlighet i møte med en levende verden som ikke lenger består av objekter og former, men hvor man begynner å fornemme den som et spill av krefter. Kunsten fornyer kulturen ved å skape nye måter å sanse og oppleve på, hvor vi kommer i kontakt med det livet som gjennomstrømmer verden: «[E]t ikke-organisk livs kraft, sådan som den kan være til stede i stregen i en tegning, i skrift eller i musikk. Organismer dør, ikke livet. Der findes ikke noget værk, der ikke anviser livet en vej frem, som ikke afmærker en vej mellem brostenene» (Deleuze, 2006, s. 174).

Filosofien og tankens bevegelse

Det filosofiske bildet av musikk som transformativ praksis, skissert ovenfor, er som et akkompagnement til den musikalske praksisen og estetiske erfaringen. Det muliggjør en bevisst utforskning og utvidelse av den musikalske praksis, åpner nye perspektiver og utvider horisonten for hvilken rolle musikken kan utgjøre i livet. Men den filosofiske erfaringen av tenkningen kan også være en transformativ praksis i seg selv.

Den franske filosofen og historikeren Pierre Hadot har vist at filosofien opprinnelig var uttrykk for en selvdannende og transformerende livspraksis (Hadot, 1995). Filosofi som en måte å leve på, som er tittelen på en av Hadots tekster, er en dannelse i sin fundamentale betydning, hvor tenkning innebærer en selvdisiplinering som samtidig er en kreativ prosess. De store antikke filosofiskolene hadde ikke bare kroppslig disiplinering som del av sitt program. Også meditative øvelser og observasjon av selvet var del av den filosofiske praksisen, hvis mål var visdom: «[E]n livsførsel som bragte fred i sinnet (*ataraxia*), indre frihet (*autarkeia*) og en kosmisk bevissthet» (Hadot, 1995, s. 265). Inspirert av blant andre Hadot tok Michel Foucault opp spørsmålet om selvets dannelse som filosofisk praksis mot slutten av sitt forfatterskap. Her hevder han at filosofiens imperativ, «erkjenn deg selv» opprinnelig hadde et formende element knyttet til seg, som Foucault kaller «omsorg for selvet» (Foucault, 1988).

Hadot skriver at det i løpet av den kristne middelalderen oppsto en splittelse av det som opprinnelig var en helhet. På universitetene utvikles den teoretiske filosofien, og innenfor de forskjellige munke- og nonneordenene videreføres og videreutvikles asketiske og meditative praksiser (Hadot, 1995, s. 270). Innenfor disse utforskes skillet mellom en overpersonlig bevissthet og den individualiserte kroppsreflekterte bevisstheten, og her finner man store likheter med andre store kontemplative tradisjoner.[3] Selv om en slik meditativ praksis ikke var del av europeisk filosofi

3 I boken *Yoga, meditation and mysticism – Contemplative universals and meditative landmarks* sammenlikner Kenneth Rose stadiene av meditativ fordypning innenfor klassisk yoga, theravadabuddhisme og katolsk mystisk teologi. Med utgangspunkt i skriftene til Patanjali, Buddhaghosa og Augustin-Francois Poulain finner Rose fem stasjoner eller meditative landemerker som går igjen i alle tradisjonene, og som han argumenterer for er kontemplative universalier, altså universelle menneskelige erfaringer av meditativ utvidelse og forvandling av bevisstheten (Rose, 2018).

etter middelalderen, hevder Hadot at den aldri forsvant helt, og at den kom til uttrykk hos tenkere som Montaigne, Rousseau, Goethe, Thoreau, Nietzsche og Schopenhauer så vel som i deler av Descartes', Spinozas, Kants og Heideggers forfatterskap. I moderne tid har filosofiens praktiske dimensjon delvis kommet tilbake, argumenterer Hadot, blant annet i forbindelse med Foucaults «livsestetikk», fenomenologiens utforskning av persepsjon samt andre transformative praksiser knyttet til et filosofisk liv.

I et slikt perspektiv på filosofi betyr det å tenke ikke lenger bare å forstå en gitt erfaring, men å *frembringe* en erfaring. Hvis kunsten åpner oss opp mot det sanseliges væren, så kan filosofiens begreper og tankeaktivitet åpne bevisstheten opp mot det livet som konstituerer tenkningen, mot den kreative virksomheten som ellers forblir utenkt, skjult «bak» tenkningen. «Vi får aldrig insikt i de verkliga krafter som *bildar* tänkandet, tänkandet självt relateras aldrig till de verkliga krafter det *såsom tänkande* forutsätter», sier Deleuze i sin bok om Nietzsche (Deleuze, 2003, s. 167). Spørsmålet er derfor hvordan man kan nå frem til disse kreftene, hvordan det gjennom et møte med en intensitet og gjennom begrepenes arbeid kan skapes en begivenhet i og for tenkningen: «At tänka, som aktivitet betraktat, är alltid tänkandet upphöjt till två, inte det naturliga bruket av en förmåga, utan en extraordinär händelse inom tänkandet självt och för tänkandet självt» (Deleuze, 2003, s. 172).

I den rene tenkningen har vi både vårt innerste frie selvbestemmende punkt, men dette punktet er samtidig mer enn oss selv, for i det finnes et element som potensielt gir tenkningen en egenbevegelse. Begreper må *skapes* av tenkeren, men det som skapes i og gjennom den rene tanke, er *tenkningens* begivenhet. «Desto mere begrebet er skapt, desto mere fremstiller det sig selv. Det der er afhængigt af en fri, kreativ aktivitet, er også det der, uafhængigt og med nødvendighed, fremstilles i sig selv: det mest subjektive vil være det mest objektive» (Deleuze & Guattari, 1996, s. 30). Denne tenkningen er ikke interpretasjon av noe foreliggende, men positiv og skapende erfaring i seg selv. Den blir i en viss forstand selv en estetisk erfaring, for «filosofiske begreber er også «sensibilia»» (Deleuze & Guattari, 1996, s. 23).

Begrepets autopoietiske vesen, dets selvfremstilling av seg selv i seg selv, henter sitt liv fra det immanensplanet som det er en fold av. Deleuze beskriver immanensplanet som det førfilosofiske planet som betinger

tenkningen, og som tenkningen kan vende tilbake til, som en dråpe i vannet når den lar seg gripe av en immanent, absolutt og uendelig bevegelse.

> Bevægelsen har grebet alt, og der er ikke plads til et subjekt og et objekt der kun kan være begreber. Det der er i bevægelse er selve horisonten: den relative horisont fjerner sig når subjektet nærmer sig, men på immanensplanet er vi alltid og allerede i den absolutte horisont. (Deleuze & Guattari, 1996, s. 60).

Å tenke er altså ikke bare å reflektere, men også skapende å frembringe et plan som i sin uopphørlige bevegelse løper gjennom tenkingens ansatspunkt og gjør tenkningens akt om til et strømmende liv som også tar tenkeren opp i seg. For at dette skal bli en erfaring, må tanken anta en like intens væren som den sanselige erfaringen. Og i *denne* erfaringen av tenkningen våkner et indre slektskap mellom tanken og musikk. For, som Deleuze skriver, «[d]et forekommer mig oplagt, at filosofien virkelig er en sang, der dog ikke er identisk med stemmens, og at den har den samme sans for bevægelsen, som musikken har» (Deleuze, 2006, s. 196).

Filosofi er tankens eventyr, en utforskning av evnen til å tenke gjennom en begrepsdannelse og differensiering som åpner opp nye erfaringsrom.[4] Filosofi i denne tapningen engasjerer seg i spørsmålet om menneskets evne til forandring, vekst og utvikling like praktisk som kunsten gjør det.

Musikk og filosofi: fold over fold

Både musikken og filosofien setter bevisstheten i bevegelse: musikken gjennom lyttingens affektive sammentrekning og utvidelse, filosofien gjennom begrepsarbeidets frembringelse av sitt eget bevegende element. Når musikken åpner en ny erfaringshorisont, og når filosofien åpner nye rom i tenkningen, da kan de møtes i et punkt som er musikk og tenkning på en og samme tid, estetikk og erkjennelse på en gang. «Det drejer sig hverken om at lade filosofien sætte sig på musikken, eller om det

4 I kapitlet «Den filosofiske tenkningens metamorfose. Steiner og Deleuze» har jeg beskrevet det nye livselementet som våkner i tenkningen ved hjelp av Rudolf Steiners filosofiske og meditative tankearbeid, og jeg har brakt dette i forhold til Deleuze sin fremstilling av bevissthetens metamorfose og hans fremstilling av immanensplanet og et ikke-organisk liv (Eftestøl, 2011). Dette er utviklet videre i artikkelen «Fremtidens erkjennelse», utgitt i *Cogito* nummer 30 (Eftestøl, 2015).

modsatte. Det drejer sig snarere om endnu en foldningsoperation: fold over fold» (Deleuze, 2006, s. 196). Musikken og filosofien møtes i dette moderne prosjektet om å fange kreftenes spill:

> Musikk er ikke lenger begrenset til musikere i den grad lyd ikke lenger er musikkens eksklusive og fundamentale element. Dens element er alle de uhørbare kreftene som klangmaterialet gjennom komponistens bearbeidelse vil gjøre iakttagbare. En iakttagelse hvor vi til og med kan iaktta forskjellen mellom disse kreftene, hele det differensielle spillet av disse kreftene. Vi står alle overfor lignende oppgaver. Klassisk filosofi presenterer seg selv med en slags rudimentær tankesubstans, en type strøm eller flyt som man så forsøker å underkaste begreper eller kategorier. Men filosofer søker stadig mer å bearbeide et veldig komplekst tankemateriale for å gjøre krefter sansbare som i seg selv ikke er mulige å tenke. (Deleuze, 2007, s. 160)

Musikk og filosofi møter hverandre i denne utforskningen av kreftenes spill, og det er her, i kreftenes differensielle spill, at forskjell og tilblivelse kan tenkes, iakttas og leves. Dette er det planet Deleuze (etter Antonin Artaud) kaller den organløse kroppen. Kropp er her ikke det samme som den fysiske kroppen, forstått som organismen, men en vitalitet hvor livet finnes like mye mellom kroppene som i dem. Organismen og tilblivelsen av en «innfoldet» og individuell bevissthet henger sammen: Organismen er et hierarkisk system som integrerer alle sansestrømmenes sammentrekning til enhetlige inntrykk som så relateres tilbake til denne syntetiserende «maskinen». Den tenkningen som dermed oppstår, er representasjon og refleksjon, det Deleuze kaller det dogmatiske bildet av tenkningen. Den organløse kroppen, derimot, er ingen ting i verden, men lysets, klangens, luktens, taktilitetens og alle de andre sanseinntrykkenes og tenkningens intensitet og liv, som i sin konvergens blir til den erfaringen vi kjenner oss hjemme i. Hjernen og alle de tilhørende bevissthetsgenererende prosessene er da ikke å ligne med en fabrikk, men med et filter og et refleksjonsapparat. Det som genereres, er en *form* for bevissthet – nemlig vår individualiserte bevissthet – og ikke bevissthet som sådan.[5]

5 En slik forståelse av hjernen utviklet også Aldous Huxley, William James og Henri Bergson. I vår tid har Bernardo Kastrup gitt vektige argumenter for at hjernen bør forstås som et «filter». Se for eksempel «Transcending the brain» i *Scientific American* (Kastrup, 2017). Også Rudolf

Den organløse kroppen er livet på «innsiden» av det sansbare som intensitet og krefter, og ikke en erfaring som bare våkner etter at kreftene i det ikke-organiske livet reflekteres i og gjennom organismens integrerende system. Spørsmålet som Deleuze stiller til kunsten om å fange kreftenes spill i det sanselige, hører hjemme i dette perspektivet, like mye som den rene tenkningens forskjell gjør det.

Veien fra en organisk integrert sanselig erfaring av verden og dens tilhørende representerende tenkning til den organløse kroppen og tenkning som forskjell i seg selv, som ren differensierende kraft (tilblivelse), er en moderne variant av veien fra personlig til overpersonlig, kosmisk bevissthet. Skal vi nå frem til dette som en realitet, må vi utvikle en eksperimentell og transformativ praksis som utvider ambisjonene for hva det vil si å drive med filosofi og musikk. «Om det finns en modern tidsålder är det givetvis det kosmiskas tidsålder», skriver Deleuze og Guattari i *Tusen Platåer* (Deleuze & Guattari, 2015, s. 508). Både filosofi og musikk kan hjelpe oss med en slik overskridelse og metamorfose, såfremt en slik ambisjon blir gitt like mye øving, studium og entusiasme som de mer kjente og lokale formene for selvrealisering.

Referanser

Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition* (P. Patton, Overs.). New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (2003). *Nietzsche och filosofin.* (J. Flink, Overs.) Göteborg: Daidalos.

Deleuze, G. (2006). *Forhandlinger 1972–1990.* (A. Diderichsen & K. G. Nielsen, Overs.). Frederiksberg: Det lille forlag.

Deleuze, G. (2007). *Two regimes of madness – Texts and interviews 1975–1995* (A. Hodges & M. Taormina, Overs.). New York: Semiotext(e) MIT Press.

Deleuze, G. (2013). *Francis Bacon. Sansningens logik.* (M. Busk, Overs.). København: Billedkunstskolernes Forlag.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Hvad er filosofi?* (C. Madsen, Overs.). København: Samlerens Bogklub, Gyldendalske Boghandel.

Steiner betraktet hjernen og nervesystemet som et system som frembringer en fysisk-sanselig bevissthetsform som resultat av en begrensning. Professor i anatomi Johannes W. Rohen gir en omfattende fremstilling av den menneskelige organismen ut fra et slikt perspektiv i *Morphologie des menschlichen Organismus* (Rohen, 2016).

Deleuze, G. & Guattari, F. (2015). *Tusen platåer. Kapitalism och schizofreni* (G. Holmbäck & S.-O. Wallenstein, Overs.). Hägersten: TankeKraft Förlag.
Eftestøl, T. (2011). Den filosofiske tenkningens metamorfose. Steiner og Deleuze. I T. S. (Red.), *Rudolf Steiner som filosof* (s. 327–380). Oslo: Pax forlag.
Eftestøl, T. (2015, mai). Fremtidens erkjennelse. *Cogito, 30*, 53–65.
Foucault, M. (1988). *Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press.
Guldbrandsen, E. E. (1997). *Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: «Pli selon pli – portrait de Mallarmé»*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
Hadot, P. (1995). *Philosophy as a way of life – Spiritual exercises from Socrates to Foucault.* (M. Chase, Overs.). Oxford, England: Blackwell.
Kastrup, B. (2017, 29. mars). Transcending the brain. *Scientific American.* Hentet fra https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/transcending-the-brain/
Kidel, M. (Regissør). (2000). *Alfred Berndel: Man and mask* [Film]. London: Rosetta Pictures.
Lachenmann, H. (1996). *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995.* Wiesbaden: Breitkopt & Härtel, Insel Verlag.
Rohen, J. W. (2016). *Morphologie des menschlichen Organismus.* Stuttgart: Verlag Freies Gesitesleben.
Rose, K. (2018). *Yoga, meditation and mysticism – contemplative universals and meditative landmarks.* London, England: Bloomsbury.

KAPITTEL 18

Stillheten er lydsinnets himmelhvelving

Lasse Thoresen
Norges musikkhøgskole

Abstract: This paper contemplates on music as a dialectic between moving energy and fixed structure, metaphorized by the image of streaming water that rushes against stones in the riverbed and, as a result, produces whirling shapes. As a pattern, this dialectic manifests itself in the mind of the creating artist as the process of condensing fleeting inspiration into fixed forms. Music is described as being a verb, not a noun, in the sense that it presupposes expressive energy; however, through the reification in the concept of a specific work it nevertheless obtains the status of a noun. The notion of energy as the foundation for all sound and sound production is conspicuously absent in current music theory. It is the mission of serious music to awaken the audience to existential and transcendental realization. Serious music is not a particular style or genre, but is universally characterized by depth. Depth can be understood in two ways: It is both structural, referring to the multidimensionality intrinsic to the music itself, and existential, referring to the awakening potential of the music.

Keywords: inspiration, flow, emergent musical forms, music theory, existence, musical depth

Innledning: en elveliknelse om løst og fast

Når elven flyter fritt og elvebunnen er jevn, oppstår ingen form. Men når en sten i elveleiet tvinger vannet opp, oppstår virvler, stråler, spiraler – fabelaktige former som er ganske konstante, skjønt vannet hele tiden passerer gjennom dem. Det er samhandlingen mellom fri strømming, drevet av sitt eget trykk, og den statiske motkraften som danner formene.

Sitering av denne artikkelen: Thoresen, L. (2020). Stillheten er lydsinnets himmelhvelving. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 18, s. 329–345). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch18

Når jeg i det følgende fremsetter noen postulater om det strømmende og det statiske i musikken med elven som bilde, er det i kraft av min livslange musikalske praksis som komponist og utøver og en dertil hørende refleksjon. Den sistnevnte er kommet som resultat både av å ha undervist i komposisjon og av å ha utviklet en fenomenologisk orientert analyse av den klingende musikken. Skjønt jeg er rimelig godt belest, er det de grunnleggende erfaringene som arbeidet med selve musikken har gitt meg, som jeg her forsøker å ordlegge på en personlig måte.

Bak et musikkverk må det være et indre trykk, en gravitasjon henimot *ut*trykk, henimot det å vise seg i verden. Denne utstrømmende uttrykkskraften veller ut i verden fra en indre kilde vi ikke kjenner. I dypet kan denne kraften vise seg å være den samme, enten den viser seg i kunstutfoldelse eller i livsutfoldelse. Den utfolder sivilisasjon og kultur. Den er uatskillelig fra menneskelig vekst og modning. Trangen til å manifestere seg i form og materie er allmenn.

Hvis dette trykket i retning av å folde seg ut i former og liv er universelt, felles for liv og kunst, hva er da kunstens spesifikke oppgave? Fordi den utfoldende, selvmanifesterende kraften er selve basisen for at vi overhodet *er*, og fordi «det å være» er det mest alminnelige og minst informative vi kan tenke oss, taper vi oppmerksomheten og bevisstheten om dette. Vi glemmer å huske at vi lever – her og nå; vi glemmer å besinne oss og kjenne etter *at* vi er, vi bare agerer og reagerer. Vår oppgave som kunstnere og musikere er å vekke oss selv og medmenneskene til å legge merke til at nettopp slik er det. Vi må vekkes til oppmerksomhet og nærvær. Og vi liker å vekkes, vi liker å oppleve oss selv intenst værende til stede. Dette er noe den store musikken makter å få oss til å gjøre: å bli nærværende i et stort øyeblikk, et øyeblikk med en lang, lang tidshorisont mot både fortid og fremtid, med en dybde som bare kan rommes i gapet mellom himmel og jord. Den seriøse delen av musikklivet har ofte en rolle som eksistensiell vekker, nemlig i det å gi oss noe foruroligende. Men her gis det også laguner for ro der besinnelse og avklaret tanke vokser frem spontant. Dermed kan den kunsten stimulere oss til å tenke nytt, til kritisk å omvurdere, til å oppleve oss selv i uventede situasjoner, til å la fantasien prøve seg ut i ekstreme situasjoner.

Å *være* er det alminneligste av alt, for ut over det å være er det ikke noe. Når dette alminneligste sies på en alminnelig måte, forblir det alminnelig,

og undringen vekkes ikke. Å undre seg er som å våkne og se noe som nytt – som om det var et møte for første gang – og tenke: «Det er som et mirakel at jeg er her og opplever dette – jeg … her … foran dette …»

Shakespeare er ikke stor bare fordi han utsier noe universelt, noe allmennmenneskelig. Han er stor fordi han utsier det universelle på en vekkende måte – og på en måte som *både* åpner og sammenfatter. Det åpnende er mot den universelle horisonten, det sammenfattende i måten det er sagt på. Det er *formuleringskunsten* som gjør Shakespeare til en stor dikter, ikke bare det universelle, eksistensielle anstrøket i det bakenforliggende perspektivet som flommer så sterkt gjennom hans dramaer. Hadde ikke dette universelle vært til stede, ville ikke hans formuleringskunst i seg selv ha vært nok; det blir ikke stor kunst av bare å bedrive språkspill. *Det er nettopp fortetningen av det til usynlighet allestedsnærvende og alminnelige, i en pregnant formulering,* som danner bølgetoppene i Shakespeares dramaer, som danner punktene der virvelen når sitt høyeste, sitt mest svimlende. Og bak en slik formuleringsevne ligger en begrensende kraft, en disiplin, en tvang, som sten i elv.

Så man må kvesse sin penn. Man må øve sitt instrument. Man må utforske sitt materiale. Uten motstand blir formen uttrykket får, pregløs, uten stringens, uten pregnans, uten briljans. Beethovens fritt flytende indre elv – hans stormende uttrykksbehov – tøyles, brytes mot klassikkens formtvang. Et tema skulle files, forfines, presiseres slik at det ble en kortformulering som inneholdt spørsmål det ikke selv besvarer umiddelbart, men som må bli avklart eller problematisert etter som verket ubendig avføder forutsette og uforutsette konsekvenser, og verket artikulerer sin karakter og sitt ikke-verbale budskap gjennom å utkrystalliseres i rasjonelle former, for eksempel i harmonikkens og metrikkens lukkede rammer, i motivarbeidets konsentrasjon av materiale. En kamp utspiller seg mellom den flytende, indre utfoldelsestrangen og statiske, intellektuelle kategorier, som avtvinger stoffet en definitiv formulering, og som samtidig risikerer å frustrere dette indre trykket til sammenbrudd. Hva bryter først sammen: de statiske kategoriene eller det indre trykket? Eller finnes det en høyere syntese?

Forholdet mellom trykk og motstand må bringes i balanse i skaperprosessen. For stort trykk, for stor flyt, gir intet kunst*verk*, bare skravling, skrik og løsprat. For mye motstand, for mange eksterne fordringer for å

oppfylle konvensjonelle kategorier, for store krav til intellektuell kontroll, hemmer imidlertid utrykket og leder til åndstørke. Når kravene blir for store, blir det viktigere å gjøre det *riktige* – å tekkes mote, miljøet eller læremesteren – enn å uttrykke seg, våge det personlige, men kanskje ikke formmessig forløste utsagnet.

Det seriøse er dybde

Jeg har benyttet betegnelsen «seriøs musikk» ovenfor. Skal man gi en nøyere definisjon av denne, kunne man ty til bruk av stilkriterier og sjangre. Det ville være nærliggende å si at det er i den klassiske musikken (den som fremdeles spilles i dag) og de avantgardistiske stilretningene vi finner det seriøse, tilsvarende det som på fransk kalles «la musique savante», den lærde musikken. Men å frakjenne andre stilarter som jazz og folkemusikk og det beste i popmusikken denne kvaliteten ville heller ikke være sakssvarende. Så jeg griper til et overordnet begrep som særkjenner høy kvalitet: dybde.

Det finnes to former for dybde: den strukturelle og den eksistensielle. Begge typer dybde bør være til stede i musikk og fremføring. Den strukturelle dybden relaterer til hvor mange dimensjoner (i verkoppbygning, i form, i uttrykk/semantikk) det fremførte, klingende verket rommer. Utøverens rolle er sentral i det å fremvise verkets dybde. Den strukturelle dybden åpner for at ulike lesninger og relevante omtolkninger av verkfremlegget kan gjøres, slik at verket kan fremtre i stadig nye, dog gjenkjennbare former. Det er min påstand at når verket har strukturell dybde, vil dets selvfornyende kraft være sterkere, og det er da nærliggende å tilkjenne musikken en såkalt varig verdi. Selvfornyelse er en form for nyhet som er ulik «siste nytt»; den relaterer til tolkningspotensialet som verket som sådan rommer, et tolkningspotensial som rommer både utøvernes interpretasjon og lytternes mulighet for å skifte lyttefokus. Tolkningsdybden må altså være tilstrekkelig sterkt artikulert i verkets klingende realisering til at dette blir en opplevd realitet hos lytteren.

Den andre dybden er den eksistensielle, potensielt transcendentale siden ved verket: Den må adressere på en inngående, muligens kritisk måte problematikk som relaterer til menneskets væren i verden, til dets

livssituasjon – og det ikke bare på en faktisk måte, men fremfor alt emosjonelt, relasjonelt og åndelig. Musikk må kunne trigge innsikt og utløse kreativitet – uten å predike det første eller dosere det andre.

De *eksistensielle og transcendentale verdiene* i den seriøse musikken kan på mange måter føres tilbake til den absolutte musikkens opphav i tidlig opplysningstid og til den sakrale musikkens tradisjoner siden middelalderen. Den tidlige opplysningstiden synes å ville destillere det åndelige elementet som tidligere hadde vært legemliggjort i kirkens dogmer og institusjoner, og som var beskyttet av adel og voldsmakt, altså destillere det slik at ånden – det transcendentale – ble skilt fra dennes institusjonaliserte og konfesjonsbundne legemliggjørelser, for så å servere destillatet på en måte som fristilte det opplyste, borgerlige individet til å søke sin individuelle vei uten å la sin frie tanke og forstand kues av frykten for autoriteter. Den absolutte musikken var en del av opplysningsprosjektet. Den ekstreme diversifiseringen som man har sett i samtidsmusikken siden begynnelsen på 1900-tallet, kan relateres til opplysningsfilosofiens betoning av det unike individet som, i kraft av sitt skapende geni, skulle frembringe det originale, umiskjennelige kunstverket.

Musikkteorien: stenen i elven?

Tilbøyeligheten i akademia, altså i den formen for teoretisering med autoriserte begreper som benyttes i standard musikkvitenskap og musikkteori, er å vektlegge de statiske kategoriene som kan påvises i musikken. Dette må ikke forstås som en påstand om at forskningsprosessen som sådan ikke eier sin egen flyt og bevegelighet. Min påstand er at den objektive forskningen søker å formulere lovmessigheter, og en lovmessighet er per definisjon noe uforanderlig, noe konstant som ligger utenfor det flyktige øyeblikkets flyt. Derfor ligger det innebygget i den objektivt orienterte forskningens målsetting en naturlig tendens mot det statiske. Utfordringen i forholdet mellom akademiets forskning og den musikalske praksisen er ikke selve forskerprosessen, men hvorvidt og hvordan resultatene kan hentes tilbake til en dynamisk flytende virkelighet som er vesentlig for den skapende og levende musikken. I musikkvitenskapen og musikkteorien benytter man seg ofte av en på forhånd definert

terminologi. Den reduserer det den ser i partituret, til disse kategoriene; å sette begreper på den klingende musikken slik den høres, unngår man helst. Dermed skjer det lett at den konkrete virkeligheten, det unike verket med sin umiddelbare opplevelsesrikdom og fremtoning som klingende organisme, reduseres til eksempler på en på forhånd fastlagt abstrakt begrepsdannelse. Mens forskningen selv var flytende så lenge den søkte etter å etablere sin begrepsstruktur, blir den i neste runde til et normativt filter overfor virkeligheten når en lærer skal få studentene gjennom et fastlagt pensum, og den gåsefôrer studenter med lesning som ikke er tilstrekkelig underbygget av musikalsk erfaring. For oss som praktiserer musikk, gjelder at vi snarere vil *utforske* – i form av en alltid pågående undersøkelse av musikken som klang, teknikk og mening – snarere enn å forske, i den grad forskning streber mot å fremme beviste teser.

Den tradisjonelle musikkteorien behandler først og fremst om strukturer og relasjoner som riktignok er viktige for den musikalske diskursen, men som dessverre overser det energetiske aspektet ved musikken: Det er de musikalske elementene som fiolinisten artikulerer med sin venstre hånd, og som festes i notelinjene, som er interessant i den tradisjonelle musikkteorien, ikke høyrearmens energiartikulasjon, den som frembringer lyden, styrkegraden, artikulasjonen, klangfargen og spektrumet. Men uten energi, ingen lyd. Å tenke energi *med* i musikkens øvrige dimensjoner endrer forståelsen av musikken fra et todimensjonalt til et tredimensjonalt perspektiv: tonehøyde, varighet *og* energi. Klangfargen er energiens første resultat: Før tonen kom klangen! Dette fører til en endring i synet på tradisjonell analyse. Enkelte harmoniske modulasjoner kan være sublimerte energilinjer – *crescendi* som øker energien uten at lydens styrkegrad stiger! Man skulle tro at den tradisjonelle musikkteorien var skrevet av organister som i århundrer har hatt belgtråkkere og motorer til å fremskaffe lydens energi, og som således har gjort musikerens kropp kun til en operatør, der toners og varigheters glassperlespill var det eneste som kunne anses som musikalsk betydningsfullt. (Til organisters forsvar må det sies at konstruksjonen og administreringen av klangfarger også hører med til deres gebet, men også registertrekken manipuleres løsrevet fra organistens kroppslige energi, som ikke tar del i klangdannelsen.)

Det er en spesiell form for glemsel som altfor ofte blir glemt: Å se det som foreligger i øyeblikkets nærvær, som noe nytt – eller fornyet. Etter hvert som vi setter ord og begreper på musikken, øker vår mestring av å gripe og holde på det faste, og samtidig kan evnen til å undres over det enestående øyeblikket svekkes; undringen over det konkrete, det faktisk gitte foran oss, reduseres til kategorier og kan til slutt forsvinne i blaserthet og kjedsomhet. Motgiften mot dette er en livgivende, dog adekvat form for glemsel. For utøveren som skal fremføre gammel musikk, vil nøkkelen til originalitet i tolkning være å se det velkjente med forundringens øyne og å våge å løfte opp og artikulere en personlig innfallsvinkel til stoffet. Dette vil også styrke formidlingen til det lyttende publikummet. I fremføringsøyeblikket deler utøveren sitt øre, sin undring, med lytterne, trekker dem inn i sin fascinans. For den som skal skape noe helt nytt, vil glemselen være sentral. Den er det stille og tomme sinnet – før en klingende tanke bryter stillheten og viser seg for den observerende bevisstheten som en gave, som et lite under.

Selv om begrepsstrukturer er viktig og nødvendig for å feste musikalske fenomener, må vi være villig til å nullstille begrepene vi har akkumulert gjennom studier og refleksjon, og til å la det konkrete, det spesifikke, få tale. Presenterer vi for mange svar, for mange ferdige kategorier – lytter vi for lite til spørsmålene som oppstår i møte med det konkrete – vil uttrykksdynamikken, det som flommer fra ens indre, kunne kveles allerede som spire. Det er først etter innfølende, deltakende opplevelse at man gradvis kan anvende forutfattede analytiske kategorier, og da alltid med en kritisk bevissthet for å vurdere om de faktisk gir en sann representasjon av det spesifikke og faktisk foreliggende. Bort med *facit*! Bare således kan vi tenke en dialog mellom kunst og vitenskap som blir gjensidig skapende. For å benytte elvemetaforen: Vi trenger både vann og stener for at form skal oppstå av det flytende. Det er greit å ta stener ut av elven for å studere dem nøyere, men de må finne sin vei tilbake i elven, gjerne bedre plassert, men uansett skjult under den virvlende overflaten! Det er bare i elven de kan drive frem ufattelige, uforutsette, fabulerende og fabelaktige virvelformer. Det vi med et bilde kalte stener, kan representere målsettinger vi ser for oss i skaperprosessen. Men i den autentiske skaperakten er ikke målet noe fremskutt, det er ofte slett ikke en

*fore*stilling, altså noe man stiller foran seg i tanke eller tid. Tvert om er det et trykk bakfra som er drivkraften bak en ferd der man ikke alltid kan vite hvor man ender, og hva som blir målet. Vi som driver med musikken i skapende sammenheng, vil mest skyte oss frem drevet av strømmen, gjerne litt foran den og i svimlende fart, absorbert av en kraft som skyver oss bakfra, altså ikke jaktende etter fremskutte mål. Minst av alt vil vi vasse rundt i dammene til et tørrlagt elveleie. Tatt opp på elvebredden for studium er stenene *blitt noe annet* enn det de var som katalysatorer for elvevannets formdannelse. Det objektivt presente objektet som begunstiges i mye tradisjonell musikkteori og -vitenskap, er sjelden i nærheten av selve musikkopplevelsen, selv om den konkrete kunstgjenstanden man studerer, stofflig er den samme. For integrert med vannet skaper stenene noe uutsigelig. Det strømmende vannet unndrar seg beskrivelse fordi det er i kontinuerlige forandring ut fra vannets egen, indre dynamikk. Slik er det også med musikken …

Når musikken tenker selv

Det er en tenkning før tanken er ferdig formulert og uttalt. Det er en tenkning før ordenes tale – en tenkning der tingenes form tenker i oss, som når vi ligger i sengen og forestiller oss hvordan vi kunne møblere et rom: «Skal jeg plassere sofaen der? Nei, da må jeg i så fall flytte skapet og TV-en.» Musikken kan tenke i oss, som klingende formasjoner i utfoldelse. Denne formen for tenkning er musikkens skapende kilde. Den kan tenkes gjennom kropp og fingre, rett inn i musikkens fysiske realisering som i en improvisasjon, eller den kan spille i det stille sinn, når sinnet gir slipp som styrende og dirigerende og lar klingende fenomener flyte i årvåkent nærvær. Stillheten er den ultimate bakgrunnen for tenkning. Kanskje er den også på et vis dens kilde, når tenkningen gjenoppstår etter at den har forsvunnet i stillhetens glemsel. Det er tenkning før ordene: tingenes tanke i oss. Lydtenkningens bakgrunn er sinnets stillhet. *Stillheten er lydsinnets himmelhvelving. Der kan man finne sin orkesterplass!* Den skapende intuisjonen er som fingre som spiller på minnets klaviatur, slik talespråket danner nye meninger gjennom setninger med allerede kjente ord ordnet i korrekt syntaks. Å lytte til sinnets klingende

lydverden fordrer lyttende lydighet: å la det spille, ikke selv å spille. For å skape er å la seg føre med i en selvutfoldende prosess. *Kunsten er å la skje. Å skape er ikke å finne opp!*

Musikken trenger form – orden og gestalt – for å være forståelig. Formen kan foreligge som skjema, men kan også oppstå spontant. Orden kan påføres utenfra gjennom innpasning i et på forhånd gitt skjema, eller den kan vokse innenfra. En musikalsk gestalt som fremstår som formet innenfra, som konsekvens av sin egen, iboende nødvendighet, speiler den selvbestående – og selvgenererende – naturlige ordenen. Når musikken fylles inn i allerede vedtatte formskjemaer, vil den ofte oppleves som fastfrosset i konvensjoner. Den wienerklassiske utformingen av temapresentasjonen i sonater som setninger eller perioder, er konvensjoner som trolig først ble utkrystallisert gjennom musikalsk praksis, og som bare senere ble teoretisert og dermed ble til skjemaene som skulle fylles ut. Ved en undersøkelse av temapresentasjoner i Mozarts og Beethovens sonater finnes det ikke mange eksempler på at skjemaene som musikkanalytikere senere har formulert, følges bokstavelig. Musikken lever sitt eget liv, men samtidig gagnes den av den strukturerende kraften som ligger i et skjema som aldri realiseres bokstavelig.

Formen som vokser innenfra, er en *emergent* form. Den er ikke et skjema, men en forløsning av det musikalske materialets iboende muligheter. For komponisten kan dette arte seg som om det musikalske materialet besitter en indre vilje og en egen vekstkraft: skaperaktens *enteleki*. Den emergente formen blir til etter lydlig tenkning og innfølende resonnering. Den utelukker ikke et samspill med det konvensjonelle formbegreper, men særkjennes ved at den har potensialet til å utløse det levende øyeblikkets eros og magi, altså til å fremtre i forundringens lys.

Musikk er et verb, verket er et substantiv

Musikkverket er syntesen av en begrensende struktur med flommende skaperkraft. Ordstammen i «verk» («Werk», «work») er beslektet med det greske *(w)ergon*, som nettopp betyr «arbeid» og dermed «aktivitet». Å være i verket gir oss energi – en-ergeia er en-ergi – det vil si «i aksjon». Musikkverket forener vilje (energi) og essens (formet klangmaterie)

gjennom å aktualisere disse i klingende tid. Uten den aktualiserende aksjonen, ingen musikk. Så musikkens vesen er et verb fordi den primært er en *aktivitet* og ingen *ting*. En-ergi er verk i utfoldelse, det er værensviljen nedfelt i dynamisk flyt og artikulert form.

Den energetiske kraftutfoldelsen som særtegner den klingende og følgelig den spilte musikken, er imidlertid bare én side av verkbegrepet. Verkbegrepet særtegnes også ved å betegne en statisk musikalsk entitet – noe som har en tinglighet ved seg – og i denne sammenhengen er verket snarere et substantiv enn et verb. Det er i spenningen mellom musikken som energiutfoldelse i tid, og den permanente og gjenkjennbare strukturen med karakteristiske temaer og teksturer, at musikken krystalliseres: strøm mot sten.

Verket kan ikke identifiseres med en stemning vi kommer i. Verket kan ikke defineres som en tilstandsindikator for sinnet. Den er ikke stimulus for halvautomatisk respons i form av dansebevegelser. Verket er en identifiserbar enhet som eksisterer i den ideelle tiden som finnes utenfor, bakenfor, hinsides den fortløpende tiden. Verket er ikke bare en genre eller kategori; verket er en spesifikk, individuell størrelse innenfor en genre.

Verkbegrepet kan synes uløselig forbundet med det noterte, altså som en materiell gjenstand vi kan vi hente ut fra notebiblioteket. Men noten vi da holder i hånden, er faktisk ikke musikkverket – ennå. Den blir først musikk når den fremføres og når frem til lytteren i det klingende fellesskapet. Noten er bare en mulighet, et potensial for musikk, en instruksjon for å frembringe den, en eksternalisert hukommelse av verket – en sten som ennå ikke er havnet i utøverens flyt.

Men er det statiske, ekstratemporære aspektet ved verket virkelig uatskillelig dets skriftlige representasjon? Eller for å stille et opplysende motspørsmål: Finnes det noe vi kan kalle «verk» i musikkulturer som *ikke* benytter noen form for visuell notasjon som fester verkets struktur utenfor tid, altså utenfor det aktuelle, klingende øyeblikket? Svaret er at eksistensen av verket som en gjenkjennbar, repeterbar enhet *ikke* er avhengig av notasjon. Det finnes kulturer – og vi trenger ikke å gå lenger enn til norsk folkemusikk – der musikkverk eksisterer som navngitte enheter med en gjenkjennbar individualitet. Verket er først og fremst bevart i musikernes erindring, dernest i lytterfellesskapet, men – *nota bene* – i den muntlige

tradisjonen er verket ikke notert. En spellemann eller -kvinne, en kveder, kan gjemme hundrevis av verk i sitt auditive minne. Dette minnet er også et mellommenneskelig minne. Mange av verkene vil være kjent ved navn og som klingende type blant det folkemusikalske publikummet. Ved en fremføring hentes verket opp i dagen fra minnets mørke gjemmer, fra et tidløst intet, fra en førbevisst kollektivitet, for å gjenaktiveres i historisk tid. Det trer som nyskapt frem fra en usynlig kilde, ofte ikke som en helt nøyaktig replika av en original. Hver fremføring vil åpne for større eller mindre modifikasjoner. Fremføringen som avdekker verket i utøverøyeblikket, får noe enestående over seg. Lytteren blir vitne til at noe skjult, nærmest ikke-eksisterende trer frem i dagen, og da som fornyet, som unikt i forhold til tidligere fremførelser. Det spesifikke ved verkets fremtreden representerer en *tolkning* av en tekst: Verket som type, definert ved fastlagte tonevendinger og rytmer og gitt en merkelapp i form av en tittel, får en unik utforming i det øyeblikket verket blir musikk og trer inn i det klingende nærværet. Fra å være festet i bevisstheten kun som en tittel som for den uinnvidde ikke sier noe, folder fremføringen ut en energetisk lydprosess i temporal utstrekning og fyller lytterne med erfaring og opplevelse. Først etter at verket er hørt, vil verktittelen ikke lenger være et tomt begrep, men være fylt med den substansen som den klingende erfaringen har frembrakt og nedlagt i minnet.

Begrepet «musikalsk tolkning» forutsetter faktisk en dialektikk mellom en på forhånd fastlagt tekstliknende struktur, enten notert eller erindret, og dennes klingende fremtreden. En tolkning er ikke en blott og bar lydsetting, slik den man får når man lar datamaskinene mekanisk lese et notebilde. Tolkningen tilfører noe som ikke foreligger i notebildet i et en-til-en-forhold vis-à-vis det klingende, for tolkningsakten preger en musikktekst med en spesifikk personlighet og vinkling. Pregingen tilfører et menneskelig perspektiv orientert i historisk tid og rom. En klingende fremføring fordrer et lyttende nærvær.

Men en tolkning som nøyer seg med å overføre notebladets visuelle avtrykk til motoriske handlinger på instrumentet, vil uansett nærme seg den datamaskinelle, mekaniske lesningen. Men nå er det slik at i noen kontekster er det det eksakte – det korrekte – som må trumfe det personlige og unike. Slik er det nemlig i et stort orkester. Alle orkesterets

musikerpersonligheter kan ikke opptre med unike tolkningsvarianter til enhver tid. I orkestersammenheng er det dirigenten som får ansvar for å tilføre verket personlighet, både gjennom å prege det med egne intensjoner og gjennom å løfte frem utvalgte innspill fra av orkestermusikerne.

Annerledes er det med kammermusikken og den solistiske musisering. Disse musikkformene krever stillingstaken fra de medvirkende. Realiseringsprosessen kan gå gjennom fordypelse i verkets infrastruktur, altså et blikk rettet mot komponistens håndverk og teknikk. Den kan også komme gjennom utenatlæring og mental gjennomspilling. I det mentale kan man mikroskopere detaljer eller, tvert om, fly raskt over et større lydlandskap for å få grep om en større form.

Verkbegrepet forutsetter krystallisering av musikalsk tanke i en avgrenset enhet som er organisert i begynnelse(r), midtdel(er) og avslutning(er). Det forutsetter en lukning i form av en tidsavgrenset enhet hvis indremusikalske form-funksjoner oppstår nettopp i kraft av denne lukningen (konferer termer som introduksjon, eksposisjon, trio [midtdel], finale, coda). Det er når den indremusikalske prosessen får utfolde seg i henhold til sitt iboende potensial, og når dette så naturlig får vokse og uttømmes til verket, som ut fra sin egen indre dynamikk avgrenser seg selv i tid, at vi har å gjøre med et forløst musikkverk.

Verkets eksistens som en avgrenset enhet er også en forutsetning for at det enkelte verket skal få et individuelt og karakteristisk preg. De store verkene i den vestlige musikktradisjonen står frem som sterke individer med en nesten arketypisk karakter. Beethovens sonater og symfonier og Brahms' kammer- og soloverker er unike, ikke bare sammenliknet med andre komponisters verker, men til og med i forhold til andre verker av samme komponist. At verket er en avgrenset enhet i tid, betyr imidlertid ikke at verket er lukket i enhver henseende. Det er i det semantiske, i det som verket åpner for av skiftende sinnstilstander, eller gjennom de glimt det gir av en større eller en annen verden, at de store verkene har sin åpenhet. De store verkene særkjennes nettopp ved denne kombinasjonen av en lukket musikalsk struktur som åpner en semantisk sfære hos lytteren – en aura eller fornemmelse av følelser eller assosiasjoner som oppleves som meningsfulle hinsides det rent musikalske.

Det finnes musikk som ikke har verkkarakter. Denne musikken kan særkjennes ved en manglende avgrensning i tid. Man kan tenke på timelange ritualer i Afrika og Asia, der musikken er en endeløs prosess som er statisk til stede i timer eller dager, og som ofte er et middel til å tre inn i ekstatiske eller transeliknende tilstander, altså tilstander der den objektiverende og resonnerende delen av menneskets bevissthet tones ned eller sjaltes ut. *Verket* er på mange måter forbundet med Vestens opplysningstid, da det vokste frem et ideal om en musikk som den oppmerksomme lytteren kunne overskue og sammenfatte med sin begripende forstand. Det ble viktig at verket fikk en overskuelig formstruktur som helhet, med en syntaks bestående av fraser og setninger artikulert med ulike former for tegnsetting. Gjennom ikke å være ensidig suggererende, men gjennom å balansere elementer som river lytteren med, med elementer som avslutter, begrenser og kjølner den emosjonelle temperaturen, fremmet den klassiske musikken et menneskeideal der lytteren på individuell basis skal kunne felle sin dom over verket og derfor ikke skal rives med i kollektiv ekstase. Dette var helt i overensstemmelse med opplysningstidens vekt på individets rett til å tenke selvstendig uten å la seg diktere eller suggerere av autoriteter og maktpersoner. Det var disse holdningene som igjen kunne muliggjøre en demokratisk styreform, der man forutsatte at det enkelte mennesket var i stand til – eller burde settes i stand til – å treffe informerte valg for det felles beste.

I samtidsmusikken har det de siste 75 årene vært gjort mange forsøk på å åpne verkstrukturens lukkethet. Cage, Stockhausen, Boulez har på sine ulike vis villet løse opp de stramme strukturene i et gjennomorganisert verk. Verktitlene bærer likevel bud om at komponistene anser sine produkter som verk. Åpenheten som mange av disse verkene hevder, gjelder først og fremst valgfriheten som angår verkets form, og mulighetene for å organisere detaljer med flere valg for utøvere og dirigent. Men likevel endrer disse valgmulighetene i liten grad verkets uttrykk.

Man kan vel si at vår samtids populærmusikk har inntatt en motsatt estetisk posisjon: Den dyrker nettopp den kollektive ekstasen. Men ideen om verket eksisterer også her, nå som «låter» (iTunes kaller en symfoni

en «song»!), i kraft av navngitte, signerte og avgrensede enheter. Det er når discjockeyen regisserer disse til å bli et større musikalsk ritual, der det ene nummeret flyter inn i det andre, og der diskotekets dansende dundrer inn i sene nattetimer, at helhetsopplevelsen får en ekstatisk karakter.

Kommunikasjon og kommunion

Intet objekt i verden eksisterer for bevisstheten uavhengig av bevissthetstilstander. Objekter konstitueres ved intensjonale bevissthetsakter. Mens vitenskapen har som sitt mål å beskrive den ytre verdenen, er det kunst og åndsøvelser (gjerne kalt meditasjon) som er de menneskelagede midlene vi aktivt kan benytte for å forandre egen eller andres bevissthetstilstand – vår opplevelsesmodus. Derigjennom skjer det at de samme tingene og situasjonene kan ses på nytt, i et annet og fornyet lys. Livsprosessen selv, i kraft av modning oppnådd gjennom ulike livsfaser, er imidlertid den største transformatoren av menneskets sinnstilstander.

Kunstens hensikt kan i siste instans ikke være helt atskilt fra livets mening. Et sentralt aspekt ved livsmening vil være å forsone seg med eksistensens begrensning og innse det ubegrensede potensialet i *væren* som viser seg i den fristilte bevisstheten. Beskjeftigelse med musikk og musikalsk lytting har potensial for å gjøre oss i stand til lettere å foreta det perspektivskiftet som er nødvendig for å gripe en dypere mening. En forutsetning for et slik perspektivskifte er at vi må gjennomarbeide forholdet til den relative, sansbare verdenen. Kunsten er et middel både til å gi oss nærhet til den sansbare verdenen og til å distansere oss fra den – sistnevnte for eksempel ved å hjelpe oss til å gjennomarbeide et traume som binder oss til den. Den er samtidig i stand til å åpne oss for en visjon av en virkelighet hinsides det relative og tidsbundne. Kunstens mål er derfor blant annet å belyse tilsynelatende ugjennomtrengelige problemstillinger for å oppløse dem i forståelsens transparens og intethet. Det forståtte forsvinner inn i dypet av bevisstheten, der det ligger som latent beredskap til å fatte nye erfaringer, mer som en ordnende struktur enn som sansbar substans.

Vi trenger ikke å forutsette at dette perspektivskiftet bare befordres av én type materiale, av én type stil, som vi kan kanonisere som eviggyldig.

Formene som det evige uttrykker seg gjennom, er alltid varierende i tid. Tiden og historien som prosess er utfoldelse i sekvens av evighetens uendelige og samtidig foreliggende form.

Klingende musikk uten tekst og bilde er ikke egnet til å formidle presise meldinger og klare budskap. Men ved å indusere en bevegelse gjennom medvirkning viser den til – eller til og med suggererer den til – en mulig sinnstilstand som lytteren kan tre inn i. Lytterens egen tolkning av hva denne tilstanden kan bety, gjør verbal utredning av musikalske meningsinnhold til en lite adekvat fordobling av musikkens egenformidling, fordi språklig spesifikke meninger og assosiasjoner ikke formuleres i den såkalt «absolutte» musikken. Men de skapes av lytteren i kraft av dennes medvirkning i musikkens tidsutfoldelse og blir dermed subjektive tolkninger. Kunstmusikken henvender seg til oss ved å innby til kommunion snarere enn til kommunikasjon, den innbyr til deling av et perspektiv, av et betraktningssett, til medvirkning i en tidsfølelse og et tempo snarere enn å fremsette et budskap eller en tese eller å beskrive et saksforhold.

Forutsetningen for at musikken skal «kommunionisere» på denne måten, er at lytteren går med på en type medvirkning. Medvirkning kan være kroppslig, som i dans, fottramp eller hodenikking, men i kunstmusikken er den mer mental eller intellektuell, som når en informert lytter følger en motivisk utvikling eller musikeres krumspring i en raga – eller gjennomskuer logikken bak musikkens utfoldelse. Det er viktig ikke å sammenblande forståelse i denne formen som er å være innforstått med disse medvirkningsstrategiene, med den kodefortroligheten som er nøkkelen til en semantisk forståelse av et verbalt formulert budskap.

Musikk som mangler hørbare elementer som inviterer til medvirkning, vil ha større utfordringer med å engasjere et publikum. Sentrale medvirkningsstrategier kan teknisk sett uttrykkes som «prolongasjon» (den uuttalte og førbevisste forventingen om hva som skjer i neste øyeblikk, der de tonale funksjonene kan være et eksempel) og «projeksjon» (den forankastede forventningen om at et tidspunkt i nærmeste fremtid skal inneholde et musikalsk moment av betydning. Det er i takten (metrum) eller hypermetrum (regelmessige taktgrupperinger) at lytterens tidsfornemmelse og forventing forankres).

Men andre faktorer spiller også inn i relasjonen mellom musikk og lytter. *Tillit* er en av de mest essensielle forutsetningene for kommunikasjon eller «kommunion». Faktorer som bidrar til tillit, kan være konstatering av velkjente elementer i musikken. Å forholde seg til en tradisjon betyr å benytte seg av disse tillitsskapende forutsetningene. Men en ren konvensjonell håndtering av tradisjonens virkemidler vil fort resultere i kjedsomhet og vil ikke kvalifisere som musikk av høy kvalitet. Balansen mellom det vante og det uventede er essensiell.

Hva en lytter forventer seg av musikken, kan ikke alltid reduseres til musikkens iboende kvaliteter. «Idoliserende lytteratferd» er en form for atferd der det ikke er den klingende musikken i seg selv som er det primært meningsgivende, men tanker og følelser som lytteren har lært å projisere på musiker og komponist. Man har tro på at en kjent kunstner har noe givende å si, man tror en komponist er et geni, man beundrer noen som sies å ha millioner av fans og følgere på nettet, eller som er rik og berømt, og lytteren fylles med positive *for*dommer. Ideologisk fellesskap er en annen tillitsskapende faktor som heller ikke setter den konkret foreliggende musikken i sentrum. Scientismen har for eksempel fungert som avantgardemusikkens legitimering i høymodernismens periode, mens religiøs tilknytning samler folk til julekonserter, og politisk fellesskap forener grupper av mennesker. Hvor nødvendige for forhåndsomtale og avertering slike forestillinger enn kan være for at en konsertarrangør skal kunne fylle salen, er jeg imidlertid tilbøyelig til å betrakte denne innfallsvinkelen til musikk som substitutt for den ekte musikkopplevelsen, og ikke noe som en skapende og utøvende musiker primært skal strebe etter. Arbeidet med kunstnerisk substans og håndverk må forbli den sentrale bestrebelsen.

Kosmisk epilog

Lyden kan lære oss et annet virkelighetsperspektiv enn det vi innpodes med i skole og universitet – der todelingen *form og materie* har gitt snusfornuften overhånd. En kosmologi basert på lyd kunne ha gitt oss en annen modell av virkeligheten.

Lyden formidler mening gjennom den formen den inntar: Språkets nyanser og melodiens toner, tegn som er artikulert i distinksjoner, fra

fonemer til ord og setninger. Takket være disse distinksjonene har jeg kunnet skrive denne teksten, som formidler forståelse *uten* nærvær av fysisk lyd. Skriften har fjernet oss fra bevisstheten om det klingendes nødvendighet, i dette tilfellet stemmens klang – og likevel: Selv en stille lesning forutsetter en slags mental lyd. Går vi under det diskursive som kan formidles *gjennom* musikkens klang, oppdager vi det sjiktet av virkelighet der de meningsdannende tegnene er *fundert*. Disse oppebæres av lyden selv, de understøttes av *lydmaterie*. Denne frembringes i samhandlingen mellom energiflom og motkraft, altså fiolinbuens bevegelse som danner lyd i friksjonen mot strengen, fløytistens pust som passerer munnstykket, hammeren som slår mot klokken. Musikerens kroppsenergi bres ut i lyden, den lar oss avlese dennes gester, kroppsfølelse, og således formidler den ikke bare musikkens strukturelle diskurs, men også selve lydkroppen i den klingende musikken, et nytt og stort lag der meninger av en annen art formidles.

Modellen musikken viser oss, er en nødvendig sammenkjeding og transformasjon fra energi til lydmaterie og derfra til strukturverdier som igjen kan avgi diskursiv mening. Vi kunne gjøre denne om til en metafor for eksistensen: Alt som er, er fundert i Væren eller Urviljen, i en konstant opprettholdende energi. Denne energiflommen vibrerer under, gjennom og over alt som er. Tingenes form er det statiske som vi kan undersøke og sette navn på, og likevel er formene kanskje bare flyktige virvler, som i sin urgrunn understøttes av denne konstante, men likevel skiftende, livgivende understrømmen. Det er gjennom vår medvirkning i denne bevegelige virkeligheten at vi selv skaper vår mening.

Forfatterbiografier

Emil Bernhardt har bachelorgrad i komposisjon fra Norges musikkhøgskole og mastergrad i filosofi fra Universitetet i Oslo. Våren 2021 disputerer han for doktorgraden ved Norges musikkhøgskole på en avhandling om den østerrikske dirigenten Nikolaus Harnoncourt. Bernhardt har fra 2012 vært fast musikkritiker i *Morgenbladet* og har dessuten bidratt i diverse internasjonale tidsskrifter og radio.

Morten Carlsen er professor i bratsj ved Norges musikkhøgskole, og han har ellers undervist ved de fleste norske konservatoriene og har vært gjestelærer i flere år, blant annet ved Universität für Musik und darstellende Kunst i Wien og ved Paris-konservatoriet. Carlsen har hatt en allsidig karriere som orkester- og kammermusiker, vært solist og gjort flere innspillinger. Han har publisert flere artikler nasjonalt og internasjonalt samt boken *Å tolke musikk* (i samarbeid med Henrik Holm, utgitt på Universitetsforlaget i 2017).

Torbjørn Eftestøl er doktorgradsstipendiat ved Norges musikkhøgskole. Han har tidligere studert klaver med Jiri Hlinka og Håvard Gimse og filosofi ved Centre for Research in Modern Europen Philosophy i London. Som pianist har han spilt med flere norske ensembler og solister ved festivaler i inn- og utland. Han har publisert en rekke essay og artikler om kunst, filosofi og kontemplativ praksis.

Bendik Fredriksen er førsteamanuensis i musikk ved Institutt for grunnskole- og faglærerutdanning ved OsloMet – storbyuniversitetet. Han er ph.d. i musikkpedagogikk fra Norges musikkhøgskole (2018) med avhandlingen *Leaving the music classroom. A study of attrition from music teaching in Norwegian compulsory school.*

Erling E. Guldbrandsen er professor ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, der han driver prosjektet «Musical Time and Form» ved RITMO – Senter for tverrfaglig forskning på rytme, tid og bevegelse. Han har en lang rekke tidligere publikasjoner om blant annet musikalsk modernisme og Pierre Boulez, Wagner, Bruckner, Mahler, J.S. Bach, norsk musikkhistorie, norsk samtidsmusikk, opera, orkestermusikk, verkbegrep og estetisk erfaring. Han er mangeårig kritiker i blant annet *Morgenbladet* og NRK P2. Han er en mye brukt foredragsholder, blant annet ved Den Norske Opera & Ballett, Oslo-Filharmonien, Ultima-festivalen, Norsk Komponistforening og Festspillene i Bergen. Guldbrandsen er også skjønnlitterær forfatter.

Henrik Holm er professor i filosofi og forskningsleder ved Steinerhøyskolen i Oslo. Han er doktor i filosofi fra universitetet i Dresden og doktor i musikk fra Norges musikkhøgskole. Holm har skrevet en rekke bøker og artikler på norsk og tysk innenfor fagområdene filosofi, musikk og religionsfilosofi. Hans seneste bokutgivelse på norsk er *Ved livets slutt* (Gyldendal, 2019).

Erlend Hovland er ansatt ved Norges musikkhøgskole. Han er utdannet orkesterdirigent og har studert musikk i blant annet Paris, Salzburg, Basel og Oslo. Han har i tillegg studert filosofi, historie og litteraturvitenskap. Hans doktorgradsstudier begynte ved IRCAM i Paris. Han har arbeidet som musikkritiker i *Aftenposten*, har ledet og bygget opp doktorgradsutdanningen ved Norges musikkhøgskole og er sjefsredaktør for *Music & Practice*.

Peder Christian Kjerschow er opprinnelig utdannet siviløkonom og sangpedagog. Han er dr.philos. i musikkvitenskap (2000) på avhandlingen *Musikken som førspråklig tiltale*. Han har undervist ved musikklinjen på Foss videregående skole i Oslo, på Steinerskolen i Oslo, ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo og på Nansenskolen (der han også var rektor fra 2000 til 2006). Han har gitt ut flere bøker og artikler, senest *Romantikken og dens opptakt*, bind 4 i serien *Musikktenkningens historie* (Solum Bokvennen, 2019).

Bjørn Kruse er komponist og professor emeritus i komposisjon ved Norges musikkhøgskole. Han har en lang verkliste og har publisert bøker innen faget komposisjon. Hans seneste bok er *Thinking art – An interdisciplinary approach to applied aesthetics.* Kruse er også kunstmaler.

Øyvind Lyngseth disputerte for doktorgraden i filosofi ved Århus universitet i 2018, med avhandlingen *Strygerspillets epistemologi.* Han har publisert flere artikler om nærliggende tematikk. Lyngseths forskning ligger i krysningsfeltet mellom fenomenologi og filosofisk hermeneutikk og praksisfilosofi. Som bratsjist har Lyngseth spilt i flere skandinaviske symfoniorkestre, undervist i bratsj, fiolin og kammermusikk samt samarbeidet med den tsjekkiske klavertrioen Kubelik Trio.

Kari Manum har tidligere vært ansatt som bratsjist i Oslo-Filharmonien, som solobratsjist i Den Norske Opera, og som alternerende gruppeleder i Kungliga Filharmonikerna i Stockholm. Hun har en mastergrad i pedagogikk fra Universitetet i Oslo og er i dag doktorgradsstipendiat ved Institutt for kunstfag og kulturstudier ved Høgskolen i Innlandet, der hun forsker på prosesser knyttet til kulturell inkludering og ekskludering i grunnskolens musikkundervisning.

Nanette Nielsen er førsteamanuensis ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Hun forsker innenfor feltene musikk og filosofi, især etikk og estetikk i det 20. og 21. århundre, og hun har særlige interesser innen filmmusikk, opera og musikkritikk i Weimar-republikken, populærmusikk, melodrama samt musikk i Skandinavia. Hennes publikasjoner inkluderer blant annet bøkene *Music and ethics* (Routledge, 2012) og *Paul Bekker's musical ethics* (Routledge, 2017). Hun er medredaktør av *The Oxford handbook of Western music and philosophy* (OUP, 2021).

Hanne Rinholm (tidligere Fossum) er førstelektor i musikk ved OsloMet – storbyuniversitetet med mastergrad i musikkpedagogikk fra Norges musikkhøgskole. Tidligere har hun arbeidet som korleder, komponist

og tekstforfatter i Tyskland. Hun har publisert en rekke artikler om musikkpedagogiske temaer, ikke minst om musikkpedagogisk filosofi, i nasjonale og internasjonale tidsskrifter og antologier.

Even Ruud er professor emeritus ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo og ved Norges musikkhøgskole. Forskningsinteressen hans ligger i musikkterapi, musikkpedagogikk og musikkpsykologi. Innenfor disse fagfeltene har han publisert en lang rekke artikler og bøker. Ruuds seneste publikasjon er *Toward a sociology of music therapy. Musicking as a cultural immunogen* (Barcelona Publishers, 2020).

Morten Stene har mastergrad i musikkvitenskap (Universitetet i Oslo, 2008) og mastergrad i pedagogikk (Steinerhøyskolen, 2014). Han er høgskolelektor og studieleder ved masterprogrammet i steinerpedagogikk ved Steinerhøyskolen i Oslo. Han har tidligere publisert artikler om musikkundervisning i Steinerskolen, Kristensamfunnets epistler og Arvo Pärt.

Karette Stensæth er professor i musikkterapi og leder for Senter for forskning i musikk og helse (CREMAH) ved Norges musikkhøgskole. Hun har publisert mange artikler og har vært redaktør for flere bøker. Monografien *Responsiveness in music therapy. A perspective inspired by Mikhail Bakhtin* (2017) er hovedverket hennes.

Vibeke Andrea Tellmann er førsteamanuensis ved Institutt for filosofi og førstesemesterstudier ved Universitetet i Bergen. Hun disputerte samme sted i 2017 med avhandlingen *Musikalitet i teorien. Om relasjoner mellom musikk og språk.* Tellmanns forskningsfelt er estetikk og musikkfilosofi. Hun har også bakgrunn fra musikkstudier ved Griegakademiet (UiB).

Lasse Thoresen er komponist og professor emeritus i komposisjon ved Norges musikkhøgskole. Flere av Thoresens verker har oppnådd stor anerkjennelse, både i Norge og internasjonalt, og han har mottatt en rekke priser, blant annet Nordisk råds musikkpris i 2010 for verker skrevet for Nordic Voices, og Prix Jacques Durand de l'Institut de France. Han har gjort et pionerarbeid innen auditiv analyse av klangkvalitet og

form («aural sonology»). En samlet fremstilling ble publisert i boken *Emergent musical forms: Aural Explorations* (2015).

Øivind Varkøy er professor i musikkpedagogikk og leder av doktorgradsprogrammet ved Norges musikkhøgskole samt professor II i musikk ved OsloMet – storbyuniversitetet. Varkøy har doktorgrad i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo. Han har publisert en rekke artikler, bøker og antologier, nasjonalt og internasjonalt. Seneste bok på norsk er *Musikk – dannelse og eksistens* (Cappelen Damm Akademisk, 2017). Varkøy er også komponist, og han har skrevet musikk for blant andre Morten Harket og Solveig Slettahjell.